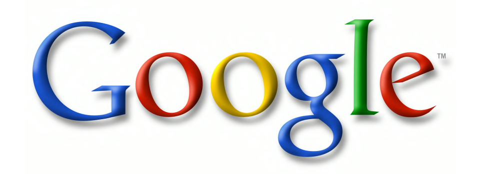
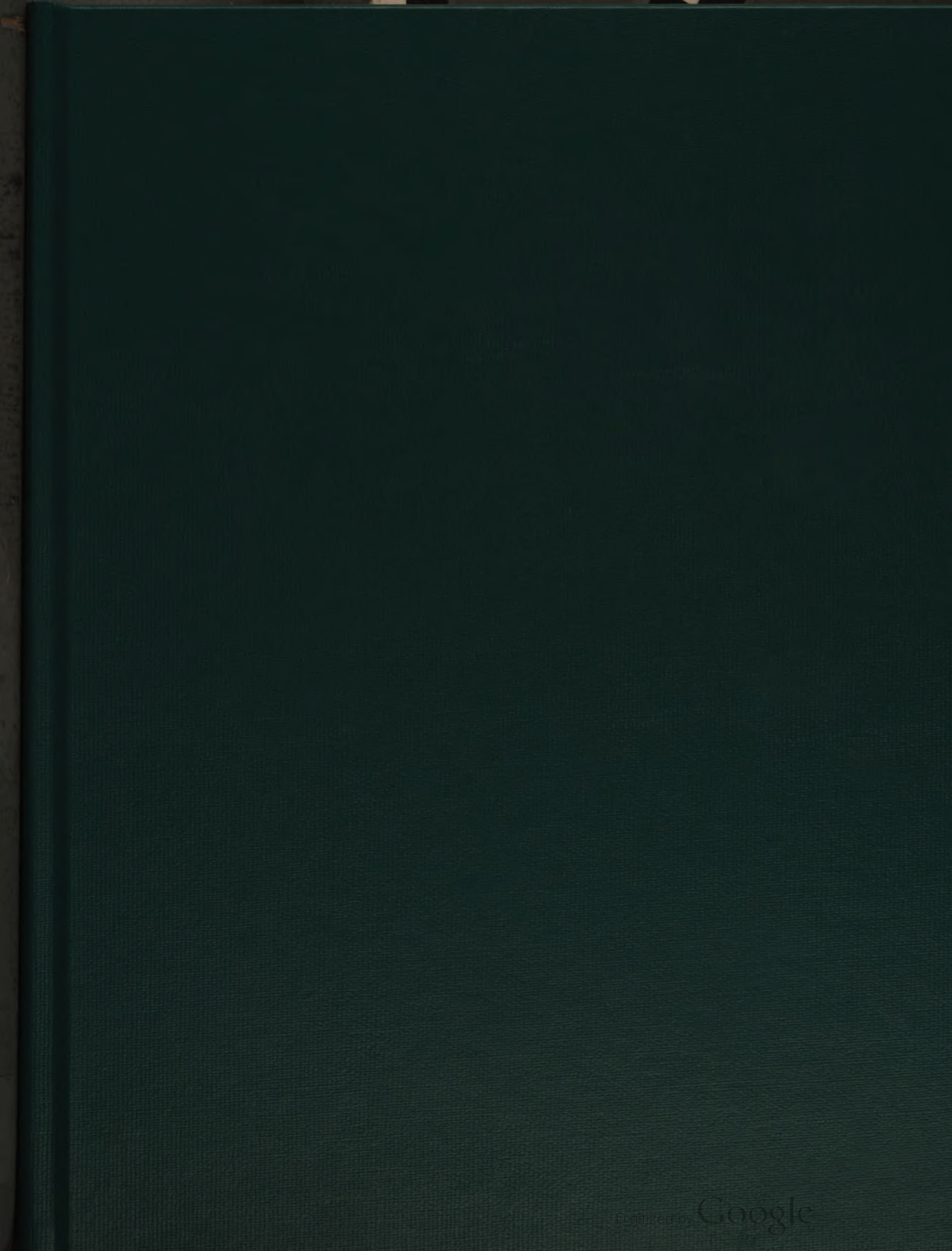






Lieferung 177.

HANDBUCH DER LITERATUR-WISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. **A. Baumstark**-Münster; Prof. Dr. **E. Bethe**-Leipzig; Privatdozent Dr. **H. Borelius**-Lund; Prof. D. **B. Fehr**-Zürich; Prof. D. **W. Fischer**-Gießen; Prof. Dr. **W. Geiger**-München; Prof. Dr. **G. Gesemann**-Prag; Prof. Dr. **H. v. Glasenapp**-Königsberg; Dr. **W. Gundert**-Tokio; Prof. Dr. **H. Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. **H. Hecht**-Göttingen; Prof. Dr. **H. Heiss**-Freiburg i. Br.; Prof. D. Dr. **J. Hempel**-Göttingen; Prof. Dr. **A. Heusler**-Basel; Prof. Dr. **A. Kappelmacher**-Wien; Prof. Dr. **W. Keller**-Münster; Prof. Dr. **J. Kleiner**-Lemberg; Prof. Dr. **V. Klemperer**-Dresden; Prof. Dr. **B. Meissner**-Berlin; Prof. Dr. **G. Müller**-Münster i. W.; Prof. Dr. **F. Neubert**-Breslau; Prof. Dr. **A. Novák**-Brünn; Prof. Dr. **L. Olschki**-Heidelberg; Dr. **M. Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. **F. Rosen**-Berlin; Prof. Dr. **P. Sakulin**-Leningrad; Prof. Dr. **H. H. Schaeder**-Berlin; Prof. D. **H. W. Schomerus**-Halle; Prof. Dr. **L. Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. **J. Schwietering**-Münster i. W.; Prof. D. Dr. **R. Wilhelm**-Frankfurt a. M.

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

J. Schwietering, Deutsche Dichtung des Mittelalters. Heft 1.

HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. A. Baumstark-Münster; Professor Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Professor Dr. B. Fehr-Zürich; Professor Dr. W. Fischer-Gießen; Professor Dr. W. Geiger-München; Professor Dr. G. Gesemann-Prag; Professor Dr. H. von Glasenapp-Königsberg; Dr. W. Gundert-Tokio; Professor Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. Hecht-Göttingen; Professor Dr. H. Heiss-Freiburg i. Br.; Professor D. Dr. J. Hempel-Greifswald; Professor Dr. A. Heusler-Basel; Professor Dr. A. Kappelmacher-Wien; Professor Dr. W. Keller-Münster; Professor Dr. J. Kleiner-Lemberg; Professor Dr. V. Klemperer-Dresden; Professor Dr. B. Meissner-Berlin; Professor Dr. G. Müller-Münster; Professor Dr. F. Neubert-Breslau; Professor Dr. A. Novák-Brünn; Professor Dr. L. Olschki-Heidelberg; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Professor Dr. P. Sakulin; Professor Dr. H. H. Schaeder-Königsberg i. Pr.; Professor Dr. H. W. Schomerus-Halle; Professor Dr. L. L. Schücking-Leipzig; Professor Dr. J. Schwietering-Münster; Professor D. Dr. R. Wilhelm-Frankfurt a. M. und anderen.



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE DEUTSCHE DICHTUNG DES MITTELALTERS

VON

DR. JULIUS SCHWIETERING
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNSTER



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

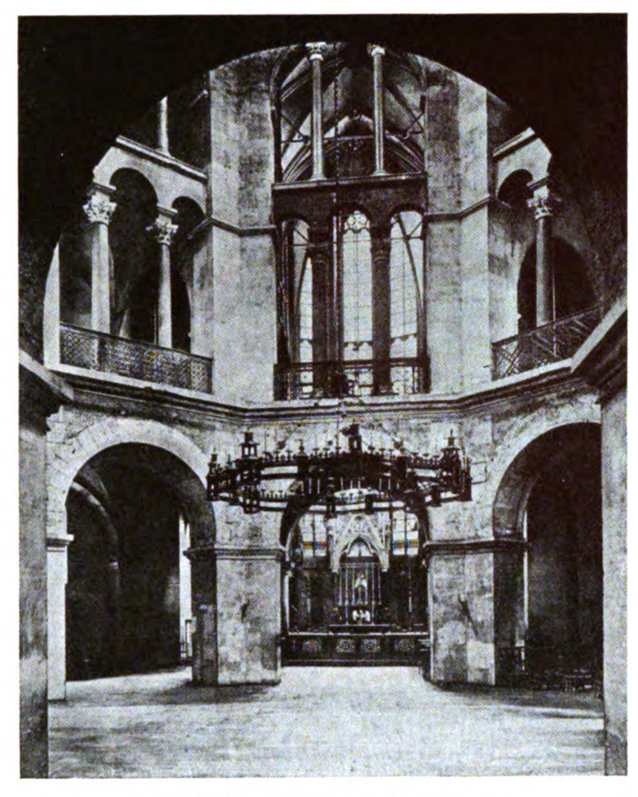
PRINTED IN GERMANY



OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT



König David mit Musikern.
Aus dem St. Galler Psalterium aureum, 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts.



1. Palastkapelle Karls des Großen.
(Nach Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.)

I. KAROLINGISCHE DICHTUNG

Die älteste deutsche Schriftliteratur ist Übersetzung aus dem Lateinischen. Ausgehend von antiker Glossographie beginnt sie mit der Übersetzung des Worts, um dann zur Verdeutschung kleinerer oder größerer Sinnzusammenhänge fortzuschreiten. Karl der Große hat diese deutschsprachige Schriftliteratur recht eigentlich ins Leben gerufen. Der im Dienst seiner kirchlichen Politik stehnden ausgebreiteten Übersetzertätigkeit gegenüber mutet die frühere auf antiker Schultradition und angelsächsischer Missionsarbeit beruhende Glossierung seit der Mitte des 8. Jahrhunderts nur wie ein Vorspiel an.

Karl, der an dem geistlichen Charakter des fränkischen Königtums festhielt, setzte die kirchliche Reformarbeit des Bonifatius fort. Als christlicher Herrscher im Sinn Augustins fühlte er sich für das Seelenheil seiner Untertanen mit verantwortlich. Seine Erziehungsarbeit galt dem Volk, das durch schulmäßige religiöse Unterweisung tiefer in das Christentum hineinwachsen sollte. Dazu bedurfte es eines gebildeten Geistlichenstandes, der dieser Aufgabe gewachsen war. Karls großzügiger Plan einer Volkserziehung schließt die Klerikerbildung ein. Karl forderte überall Kloster- und Kathedralschulen, zog fremde und heimische Gelehrte an seinen Hof, um den Stand der geistlichen Bildung zu heben. Das klassizistisch musische Spiel bei Hof (s. Kappelmacher, Römische Literatur), der förmlich Schule hält, steht letztlich im Dienst dieser einen höheren Aufgabe.

Die von Karl veranlaßten Übersetzungen und Glossierungen, die dem Verständnis lateinischer Texte dienten, sind sowohl auf Geistlichen- wie auf Laienbildung gerichtet. Die biblischen Bücher und Canones werden glossiert, die Psalmen glossiert und übersetzt, weil Karl fordert, daß jeder Geistliche diese Schriften kennen und den Psalter auswendig gelernt haben solle. Die Übersetzung katechetischer Stücke: des Vaterunsers, der Hauptsünden, des Glaubens, der Tauf- und Beichtformeln und liturgischer Gebete geht vor allem auf Laienbildung, da die Geistlichen diese Hauptstücke christlicher Lehre dem Volk erklären und deuten, Laien den Glauben und das Vaterunser auswendig lernen sollen, da von Karl ganz allgemein bestimmt wird, daß man in jeder Sprache zu Gott beten dürfe. Mit der Verordnung regelmäßiger Evangelienpredigt an Sonn- und Festtagen hängen Evangelien- und Predigtübersetzungen und -glossierungen zusammen. Am häufigsten wird die Bibel glossiert. Daß die heidnisch antiken Dichter, deren Lektüre doch zum vorbereitenden Studium des Triviums gehörte, so sehr hinter geistlicher Literatur zurücktreten, ist daraus zu erklären, daß diese Dichter bereits in den überlieferten älteren Glossaren berücksichtigt waren.

Liegt schon in der Übersetzung jedes Einzelworts, die einen fremden Begriff in die deutsche Sprache einführt, eine geistige Leistung beschlossen, so sehn wir in jeder Bedeutungsentlehnung, die fremde Bedeutung auf ein vorhandenes Wort überträgt, eine wortschöpferische Tat, insofern das vorher vorhandene Einzelwort erst innerhalb einer neugeschaffenen mehrgliedrigen Wortfügung, aus der es sich nachträglich wieder herauslösen kann, die neue Bedeutung übernimmt. Neben der wortwörtlichen Interlinearversion steht schon zu Karls Zeit die eigentliche Übersetzung, die die mit neuem Bildungsgut gefüllten Wortgefäße frei genug handhabt, um den Blick auf das Satzganze zu richten. Die höchste Stufe karolingischer Übersetzung wird nicht an einem erzählenden Denkmal wie etwa dem fragmentarisch erhaltenen Matthäusevangelium der Monseer Handschrift errungen, sondern an der wissenschaftlichen Dialektik des Isidorschen Traktats De fide catholica contra Judaeos, der am Ende des 8. Jahrhunderts im oberelsässischen Murbach übertragen sein mag und zwar in engster Fühlung mit dem Hofkreis um Karl. Die theologischen Interessen dieses Kreises, die durch Alcuin bestimmt wurden, berühren sich aufs engste mit den dogmatischen Erörterungen dieses Traktats. Der lateinkundige Übersetzer und Interpret steht dem Inhalt genügend frei gegenüber und verfügt über erstaunliche Sprachmittel, den schwierigen Gedankengehalt in klar gefügten, wirklich deutschen Sätzen wiederzugeben. Der exakten Klarheit der Darstellung entspricht die geregelte und einheitlich durchgeführte Lautgebung der Sprache.

Der Wille Karls, der diese Literatur hervorrief, breitet sie aus über das Reich: Klöster und Stifter übersenden sich gegenseitig ihre Glossierungen und Übersetzungen, so daß ein und dasselbe Sprachdenkmal sowohl in diesem wie in jenem Dialekt erscheint. Hauptorte solch geistigen Tauschverkehrs sind St. Gallen, Reichenau und Murbach; Würzburg und Fulda; St. Emmeram (Regensburg), Freising, Tegernsee und Monsee; Weißenburg, Lorsch, Mainz und Trier. Die näheren Beziehungen unter den einzelnen Klöstern wechseln je nach ihren zeitweiligen geistigen Interessen und Sonderneigungen.

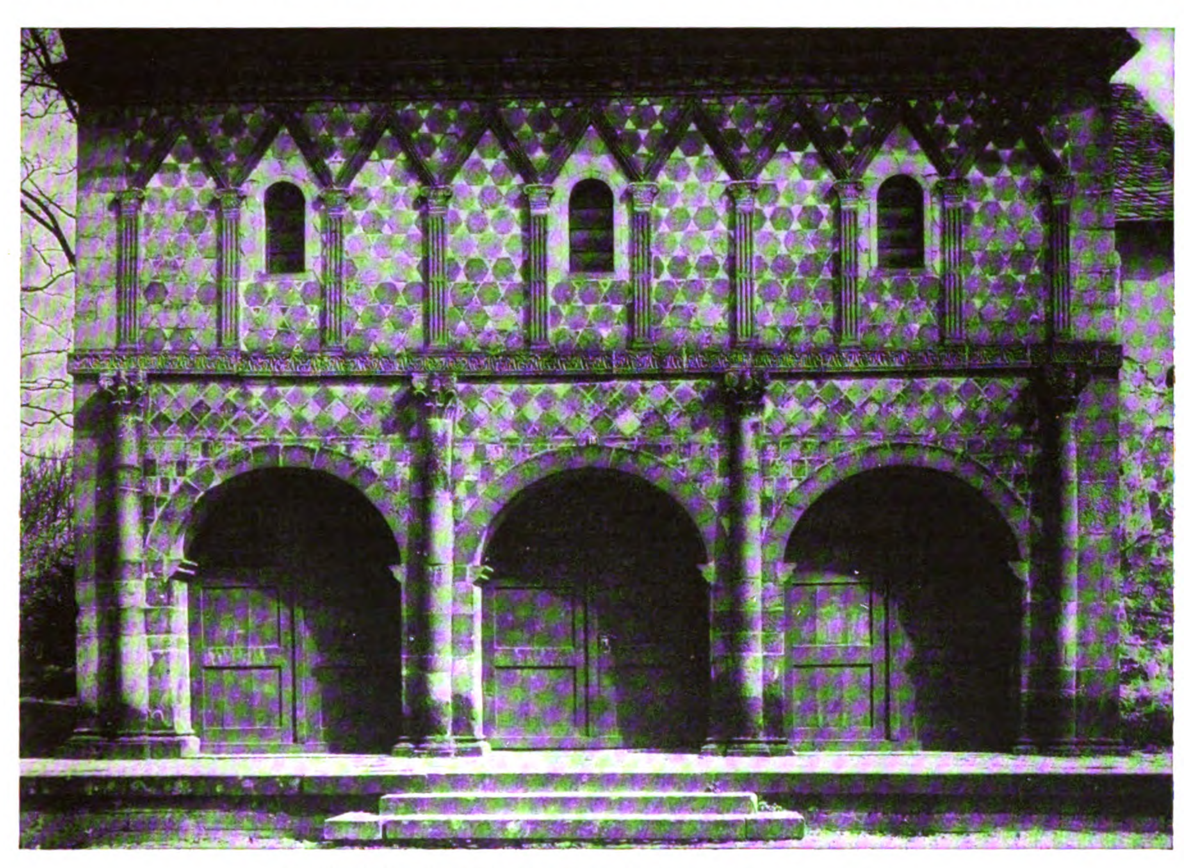
Nach Karls Tode wird das Kloster Fulda unter Hrabanus Maurus, einem Schüler Alcuins, für deutsche Schriftliteratur von größter Bedeutung. Gerade hier wird deutlich, wie sehr Übersetzungsliteratur mit dem damaligen theologischen Schulbetrieb verbunden ist. Eine ganze Anzahl von Mönchen ist hier um das Jahr 830 genügend geschult, um die lateinische Übersetzung der Evangelienharmonie des Syrers Tatian gemeinsam ins Deutsche zu übertragen. Freilich sind nicht alle, die hier an der Arbeit waren, in gleicher Weise befähigt. Stellen-



weise sinkt die Übersetzung auf das Niveau einer Interlinearversion herab, wie es denn überhaupt immer noch für nötig befunden wird, den lateinischen Text zu dauernder Kontrolle daneben zu stellen.

Die Rolle, die im Schulunterricht von Fulda die Volkssprache spielte, hat den Hrabanusschüler Otfrid befähigt, die Evangelien in poetisch deutschsprachiger Form zu behandeln; sein Werk wird im Jahr 868 vollendet sein. Wie Hraban als typischer Traditionalist der Zeit vom Gedanken- und Formgut der Vergangenheit zehrt, so will auch der Weißenburger Schulleiter Otfrid nur Vorhandenes vermitteln, überkommene Tradition fortsetzen. Deutsche Literatursprache scheint befähigt genug, nicht nur Träger des überlieferten Gehalts sondern auch der überlieferten poetischen Form zu werden.

Otfrids Werk vertiefte die Evangelien durch die allegorische Methode, zu der der damalige theologische Unterricht erzog. Es ruht auf gelehrter Grundlage und wendet sich an Männer von geistlicher Bildung. Es ist ganz aus der karolingischen Schultradition zu begreifen, die das durch Karl geschärfte Bewußtsein spezifisch fränkischer Pflicht antiker Kulturüberlieferung gegenüber, die auf wissenschaftlichem, künstlerischem und wirtschaftlichem Gebiet ununterbrochen fortdauerte, lebendig erhielt. So kann es gar nicht Wunder nehmen, daß man hier nicht wie im Inselreich an germanische Form anknüpft, sondern römische Fremdform überträgt und nachbildet, aber nicht klassische, sondern verchristlichte spätantike Form, wie



2. Torhalle des Klosters Lorsch. Um 800. (Phot. Stœdtner.)

sie bis in die Karolingerzeit hinein ununterbrochen weiterlebte. Diese spätantike Form lebte im Hymnus der kirchlichen Liturgie, vor allem im Gottesdienst der Tagzeiten.

Deutsche Dichtung übernimmt diese aus zweimal zwei paarweis gereimten Vierhebern bestehnde Ambrosianische Strophe mit dem unveränderlich einsilbigen Schlußtakt jedes Kurzverses, ohne sich an die feste Füllung von Auf- und Innentakt zu binden. Da die deutschen Dichter Stammsilbenreim und zweihebigen Reim bevorzugen, kommt bei ihnen der Reimklang viel stärker zur Geltung als bei ihrem lateinischen Vorbild. Überhaupt ist der deutsche Dichter von vornherein mit viel größerer Sorgfalt auf die Kunst des Endreims bedacht als der lateinische. Gleich Otfrid ist unermüdlich bestrebt, außer vereinzelter Reimlosigkeit einhebigen Reim klingender Schlüsse und rhythmisch unebene Bindung zu überwinden. Mag er auch nicht als erster den entscheidenden Schritt zu deutscher Endreimkunst getan haben, so fand er doch diese Form keineswegs festgefügt vor, sondern bildet sie im Lauf seiner Arbeit erst allmählich heraus, und es bleibt im wesentlichen seine Tat, durch ein umfangreiches Werk die verbindliche metrische Form für deutschsprachige Dichtung geschaffen zu haben. Im vorangestellten Brief an Erzbischof Liutbert von Mainz setzt er selbst seine orthographischen und metrischen Grundsätze auseinander und regelt durch Elisionspunkte, Vokalhäkchen und rhythmische Akzente in einem eigenhändig durchkorrigierten Exemplar Aussprache und Deklamation. Das erstrebte Formideal einer gleichmäßig rhythmischen Bewegung, die sich durch die ganze umfangreiche Dichtung hindurchzieht, steht in schroffem Gegensatz zur Pathetik der germanischen Stabreimkunst mit ihren sinnbetonten Gipfeln. Im Gegensatz zur germanischen Dichtung ist antikisierende Endreimkunst auf Unterordnung der Bedeutung eines Einmaligen und Besonderen unter eine allgemeinverbindliche Form gerichtet.

Verskunst lernt man am römisch christlichen Hymnus, poetische Ausführung an der epischen Dichtung römisch christlicher Spätantike; auch hier ist sich Otfrid durchaus der ihn verpflichtenden Tradition bewußt. Er nennt seine Vorbilder Juvencus, Arator und Prudentius bei Namen: *nostrae etiam sectae probatissimorum virorum facta laudabant, Iuvenci, Aratoris, Prudentii caeterorumque multorum, qui sua lingua dicta et miracula Christi decenter ornabant.* Arators Actus apostolorum zeigten die ihm geläufige allegorische Methode in einer biblisch erzählenden Dichtung, und hier fand er auch in Widmungen, die über Sinn, Ursache und Zweck des dichterischen Unternehmens Auskunft geben, den Gegensatz christlicher und heidnischer Poesie ausgesprochen, der so stark in Otfrids Schreiben an Liutbert betont wird.

Otfrid unterzog sich der mühevollen Schöpfung dieser antikisierenden Kunstform, die über das Metrische hinaus den Wandel der poetischen Diktion zur Folge hatte, damit die Franken in einer gehobenen Form ihrer eignen fränkischen Sprache Gott loben und preisen könnten. Das umschreibt er ausführlich im einleitenden Kapitel des ersten Buchs, in dem er freier als in den konventionellen Widmungen über die letzten Beweggründe seines Werks Auskunft gibt: Die Franken verdienen durch ihre kriegerischen Tugenden und die Vorzüge ihres Landes, daß ihre Sprache fortan nicht hinter den *edilzungun*, den geheiligten Sprachen der göttlichen Offenbarung, zurückstehe. Sind sie den großen Völkern der Vergangenheit an Tapferkeit und Kulturtüchtigkeit doch mindestens ebenbürtig. Alle feindlichen Angriffe schlagen sie zurück, weil Gott in ihnen wirkt, weil sie nie ohne seinen göttlichen Rat handeln.

Das stolze Bewußtsein von der göttlichen Berufung der Franken und ihres Königs weckt den Wunsch, die fränkische Sprache zum Rang der *edilzungun* zu erheben. Mit dieser inneren Beschwingtheit stellt sich der gelehrte Hrabanschüler in den Dienst der großen geistlichen



Bildungsarbeit seiner Zeit, um die Tradition spätantiker lateinischer Dichtung in fränkischer Sprache fortzusetzen. Ebenso wie karolingische Architektur und Bildkunst gehört auch karolingische deutschsprachige Schriftdichtung in den spätantiken Formkreis.

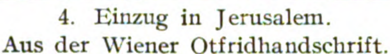
Otfrids ganze Dichtung ist übersichtlich gruppiert in fünf Bücher, die durch Einleitungs- und Schlußkapitel voneinander abgehoben werden. Das erste Buch behandelt die Geschichte Christi bis zur Taufe, das zweite und dritte seine Lehre und Wunder, das vierte Leiden und Tod, das fünfte Auferstehung und Eschatologie. Auswahl und Anordnung des evangelischen Textes ist nach den Perikopen der Liturgie getroffen. Aber der Dichter will das Leben Christi nicht etwa nur nacherzählen sondern dogmatisch vertiefen, indem er sich der dreifachen Auslegung des spiritaliter, mystice und moraliter bedient, ohne sich sklavisch an dies Schema üblicher Bibelexegese zu binden. Otfrids Werk ist keine epische sondern eine theologisch lehrhafte Dichtung. Ihr Gehalt läßt sich nur vom Dogma her ergründen.

3. Einleitung zum ersten Buch der Evangeliendichtung Otfrids. Wiener Handschrift um 870.

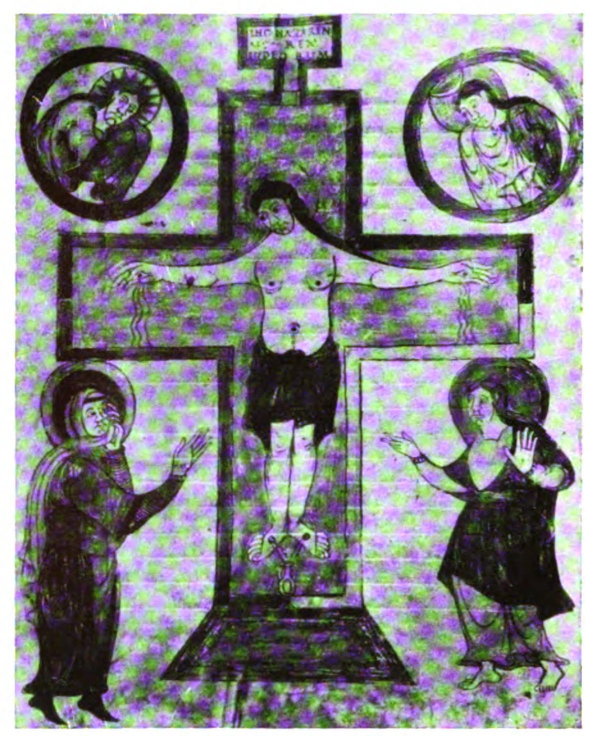
Wie die Theologie seiner Zeit steht auch Otfrid ganz und gar in der Tradition der orthodoxen Kirchenlehre der vorausgehnden Jahrhunderte. Im Mittelpunkt ihrer Christologie steht das Dogma der Gottmenschheit Christi — Christus ist wahrer Gott und wahrer Mensch — wodurch auch das Christusbild Otfrids bestimmt wird. Und wenn in christologischen Streitigkeiten bis in die Karolingerzeit hinein Häretikern gegenüber immer wieder die göttliche Person Christi vor seiner menschlichen betont wird, so steht auch für Otfrid die Gottheit Christi im Vordergrund. Sie offenbart sich in seiner Allgegenwart, Allwissenheit, Ewigkeit und Willensfreiheit, vor allem aber in seiner Allmacht, seiner Gewalt über Himmel, Erde und Hölle. Seine Wunder und sein Erlösungswerk sind Zeichen seiner göttlichen Macht.

Aufs engste mit ihr zusammen hängt die Herrschergewalt seines königlichen Amts. Denn in Übereinstimmung mit Bibel und Kirchenlehre ist das Königtum Christi auch bei Otfrid ein geistliches und himmlisches Königtum. Nicht nur seine Schöpfertätigkeit und seine Wiederkehr, auch sein Erlösungswerk werden aus der Macht seines geistlichen Königtums begriffen.





4. Einzug in Jerusalem.
Aus der Wiener Otfridhandschrift.



5. Christus am Kreuz.
Aus der Wiener Otfridhandschrift.

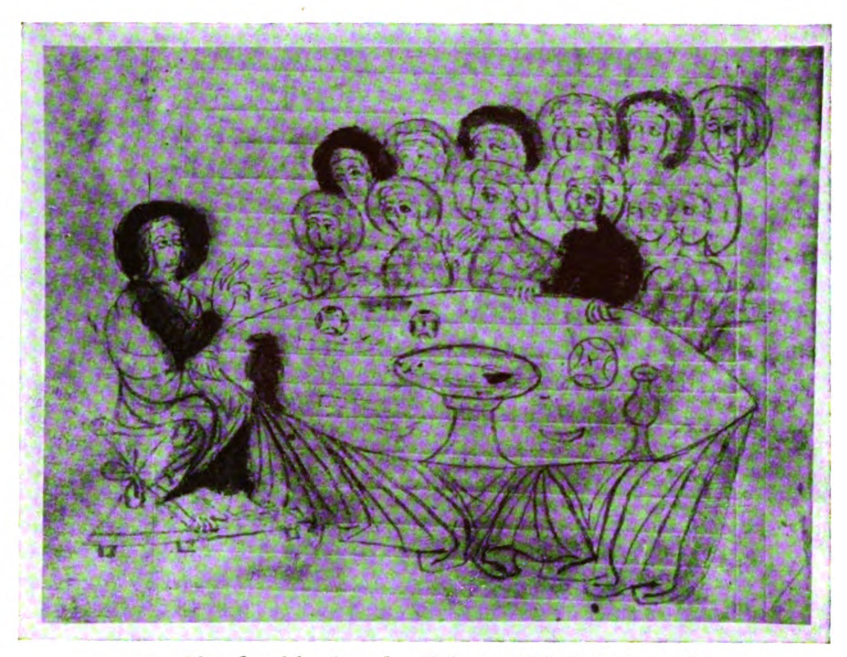
Christi Leiden und Tod als Kampf und Sieg über Teufel und Tod ist Ausdruck seiner göttlichen Macht und königlichen Herrschaft, die Erhöhung am Kreuz trotz tiefster menschlicher Erniedrigung Aufrichtung seiner geistlichen Herrschaft über Himmel und Erde, darum greift hier Otfrid zu Christi altkirchlichen Herrschertiteln dominus, rex und imperator:

Yrhúabun sie úf in alawár then kuning himilisgan thár
then kéisor mit then máhtin selbon unsán drúhtin —

Aus derselben dogmatischen Auffassung heraus hat der bildende Künstler den jugendlich heldenhaften Crucifixus der vorkarolingischen und karolingischen Zeit im Zeitalter der Romanik mit der Königskrone geschmückt. Das Kreuz des ausgestreckten Christus umspannt die ganze Welt:

Tho zeintun wóroltenti sínes selben hénti,
thaz hóubit himilisga múnt thie fúazi ouh thesan érdgrunt.
Thaz wás sin al in wára úmbikirg in fiara,
óbana joh nidana —

Dieser Gedanke ist nicht germanisch sondern altchristlich ebenso wie die Deutung von Christi Leiden und Tod als Sieg des Königs über den Teufel. Christus ist dux und princeps: Heerführer in diesem Teufelskampf, in dem er sein Blut für die Seinen vergießt. Nicht die Führerschaft Christi zum Kampf, aber die Art dieser Führerschaft, die auf dem Treuverhältnis von Gefolgsherrn und Mannen beruht, ist germanisch. Aber gerade hier betont Otfrid das Unzulängliche seiner Bildlichkeit. Denn der Tod Christi schließt, wie er sagt, sein Gefolge fest zusammen, während der Tod eines irdischen Königs die Mannen auseinandertreibt.



6. Abendmahl. Aus der Wiener Otfridhandschrift.

Mit dieser Deutung des Todes Christi als Werk seines königlichen Amts vermag Otfrid die Auffassung eines hohenpriesterlichen stellvertretenden Opfers innerlich nicht zu vereinen. Daß er sie dennoch danebenbestehn läßt, wenn er von den Dornen und dem Purpurmantel unsrer Sünden spricht, von der Strafe, die er um unsertwillen duldete, verstehn wir aus seinem persönlichen Schuldbewußtsein, aus seiner lebendigen Religiosität, die unverbunden neben dem Dogma hergeht. — Auch das Lehramt Christi ließ sich nach Otfrids vom christlichen Logosbegriff beherrschter Auffassung nur schwer mit dem Königtum Christi vereinigen und tritt darum hier im Gegensatz zum altsächsischen Heliand ganz in den Hintergrund.

Läßt sich die Form des Heliand nur im Zusammenhang der buchepischen Stabreimkunst des angelsächsischen Kulturkreises begreifen (s. A. Heusler, Altgermanische Dichtung), so gehören doch ihrem Gehalt nach oberdeutsche und niederdeutsche Evangeliendichtung, die beide dem Kloster Fulda entscheidende Anregungen danken, aufs engste zusammen. Auch der Helianddichter steht auf dem dogmatischen Grunde der karolingischen und vorkarolingischen Theologie, wenn er auch nicht immer ausdrücklich darauf verweist, wie wir das bei dem mehr auf theologische Spekulation gerichteten Otfrid gewohnt sind. Auch im Heliand steht die Gottheit Christi und sein königliches Amt im Vordergrund, und auch hier wird sein Erlösertod als sieghaftes Zeichen seiner königlichen Macht begriffen, während die hohepriesterliche Deutung nun vollends verschwindet. Auch für den Helianddichter ist das Königtum Christi ein geistliches Königtum, das muß allen Mißverständnissen gegenüber stark betont werden. Als ihn das Volk nach dem Wunder der Speisung zum König erheben will, wird dies irdische Königtum als zu gering gegenüber seiner himmlischen Macht zurückgewiesen:

— Sie wurden gänzlich eins
Daß sie zum höchsten Herrn ihn erhöben,
Zum Könige kören. Das war dem Christ nun
Von wenigem Werte, da er dies Weltreich ja,
Erd und Himmel oben allein durch seine Kraft
Selber erschuf und seither erhielt
Mit Land und Leuten. Das leugneten freilich
Die wirren Widersacher, daß in seiner Gewalt stand
Der Königreiche Kraft und des Kaisertums,

Und das letzte Weltgericht. So wollt er durch der Leute Spruch
Keine Herrschaft haben, der heilige Fürst,
Eines Weltkönigs Würde —

Wortverbindungen wie *hebankuning, Krist kuning ewig, helag drohtin* usw. weisen eindeutig auf den geistlichen Charakter dieses Königtums. Irdisches Königtum ist nur bildlich für himmlisches gemeint, nicht anders als wenn in der Sprache der römischen Kirche dominus, rex und imperator für Christus gebraucht werden. Diese Herrschernamen bezeichnen die göttliche Gewalt, während die schon in der Bibel im Sinn der jüdischen Messiashoffnung stark betonte edle Abstammung Christi Eigenschaft seiner Menschheit ist. Nicht das Bild des Königs sondern das des Gefolgsherrn gibt der göttlichen Macht Christi eine spezifisch germanische Färbung. Seitdem der christliche Missionar das römische dominus durch *drohtin* übersetzte, ward das Verhältnis Christi zu den Seinen als ein auf freier Wahl beruhendes gegenseitiges Treuverhältnis empfunden, in dem Christus die Seinen vor dem teuflischen Feinde schützt und die Seinen in unverbrüchlicher Treue zu ihm stehn:

'Tadeln wir sein Tun nicht', sprach der teure Degen,
'Oder wehren seinem Willen, sondern weilen bei ihm,
Dulden mit dem Dienstherrn: das ist des Degens Ruhm,
Daß er seinem Fürsten fest zur Seite stehe
Und standhaft mit ihm sterbe. Stehn wir all ihm bei,
Folgen seiner Fahrt, lassen Freiheit und Leben
Uns wenig wert sein, wenn wir im Volk mit ihm
Erliegen, dem lieben Herrn: dann bleibt uns noch lange
Bei den Guten guter Nachruhm —'

Der Helianddichter, weniger spekulativ als aufs Praktisch-Religiöse gerichtet und daher bemüht, seine theologischen Gedanken zu veranschaulichen, knüpft an die Ethik des germanischen Gefolgschaftswesens, ohne daß dadurch der christliche Gehalt irgendwie verweltlicht würde. Nirgends hat er das Dogma der alten Kirche einer germanisierenden Form zuliebe geopfert.

Das gilt auch für seine Darstellung des göttlichen Lehramts Christi, das hier weit stärker betont wird als bei Otfrid, wie sich schon an der zentralen Stellung der Bergpredigt zeigt. Christus der Lehrer erscheint im Heliand mehr als machtvoller Gesetzgeber, der Gehorsam fordert denn als göttlicher Weisheitsspender und fügt sich daher leichter als bei Otfrid mit Christus dem König zu einem einheitlichen Bilde: aber wiederum kein spezifisch germanisches Bild, sondern das altkirchliche Bild der thronenden Majestas Domini mit lehrend erhobener Rechten.

Ebenso wie beim Heliand darf auch bei der altsächsischen Genesis (s. Heusler a. a. O. und Schücking, Englische Literatur im Mittelalter) das einheitliche Gewand germanischen Sprachstils nicht dazu verleiten, von einer volkstümlichen Durchdringung des Gehalts zu sprechen, die mit dem überkommenen Dogma irgendwie im Widerspruch stände. Der geistliche Verfasser der Genesis, der ebenso wie der Helianddichter außer der biblischen Überlieferung — Vulgata und Tatian — gelehrte Kommentare und lateinische Dichtung der christlichen Spätantike heranzieht, steht ebenfalls ganz auf dem Boden kirchlicher Tradition. Weder die Frage, warum Gott die Verführung der ersten Menschen zuließ, die doch ein Teil der Prädestinationsfrage ist, noch die Darstellung des Sündenfalls als Überlistung des Teufels ist irgendwie undogmatisch. Das predigtmäßig weitschweifige Verständlichmachen der Sünde der Stammeltern aus ihrer Vertrauensseligkeit darf nicht als Abschwächung der Sünde gedeutet werden. Wie ernst der Dichter die Sünde des Ungehorsams gegen das göttliche Gebot nimmt, zeigt die Schilderung der Reue, die weit über den biblischen Text hinausgeht.





7. Dalmatica Karls des Großen mit Majestas Domini.

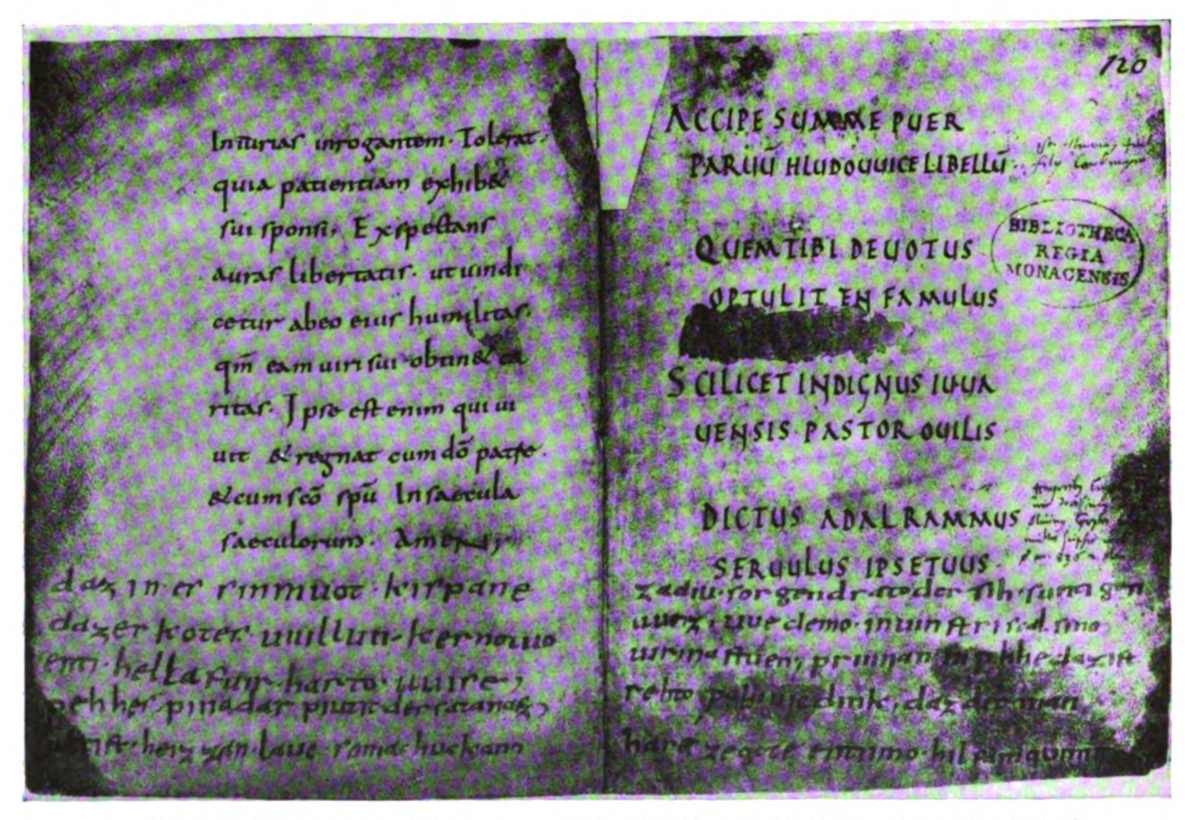
Das Richteramt Christi tritt im Heliand zurück im Gegensatz zu Otfrid, der das Bild des königlichen Weltenrichters am Schluß seiner Dichtung zu beherrschender Größe erhebt. Dieses eschatologische Bild, das gleich von Anbeginn den Blick auf sich zieht, gibt Otfrids Werk das besondere Gepräge theologisch dogmatischer Geschlossenheit.

Mit der bei Otfrid stark hervortretenden ratio des Dogmas verträgt sich sehr wohl die Sentimentalisierung des Stoffes, der die sangliche Form dieser Endreimkunst entgegenkommt. Trotzdem Otfrids Vers als Sprechvers gedacht ist, verleugnet er nicht seine Herkunft aus dem Hymnus, wie denn auch Möglichkeit des Gesangs durch vereinzelte spätere Neumierung und gliedernde Refrains besonders im letzten Teil von Gericht und himmlischer Seligkeit bezeugt wird. Dieser Dichter, der die musikalischen Freuden des Himmels mit solcher Inbrunst schildert, war ein sehr musikalischer Künstler.

Stimmen Inhalt, Sprachmelodie, Rhythmus und Vers so glücklich zusammen wie bei Mariä Verkündigung oder Christi Geburt, dann gelingen köstliche Einzelszenen, fast weniger vom Dichter als von diesen objektiven Mächten geschaffen. Als Ganzes genommen bleibt Otfrids Leistung hinter seinem Wollen zurück. Um deutsche Sprache einer so umfangreichen gottlehrenden und gottlobenden Dichtung ebenbürtig in den gehobenen Bereich der *edilzungun* zu erheben, war die Zeit ungeeignet, dazu klafften überliefertes Dogma und gelebte Religiosität zu weit auseinander. Und der Dichter selbst war zu einseitig auf theologische Gelehrsamkeit und Unterweisung gerichtet, um diese Kluft zu schließen und damit den Bann erstarrter Tradition zu durchbrechen. Die Wirkung dieses Dichtwerks blieb auf vornehme geistliche Kreise beschränkt. Eine Handschrift ging nach St. Gallen, eine wurde um die Jahrhundertwende in Freising abgeschrieben.

Die übrigen althochdeutschen Endreimdichtungen von nur geringem Umfang sind ebenfalls von Geistlichen gedichtet und für Geistliche bestimmt, sie lassen sich nach ihrer Verskunst in die künstlerische Entwicklung Otfrids eingliedern, ohne daß sie dadurch fest datiert würden. Soweit nicht andere Gründe ihre zeitliche Bestimmung ermöglichen, läßt sich nur allgemein sagen, daß sie in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts größtenteils nach Otfrid fallen. Mitsamt dem Werk Otfrids stehen diese spätkarolingischen Kleindichtungen außer in der Versfüllung auch in ihrem Gruppenbau dem lateinischen Vorbild weit näher als etwa die deutsche Endreimdichtung nach 1060. Sie haben strengen Zeilenstil, und alle stärkeren Sinnesabschnitte fallen mit dem Schluß ihrer Versgruppen zusammen. Wie weit diese über die Mundartengebiete des Rheinfränkischen, Alemannischen und Bairischen verteilten kleineren Denkmäler von Otfrid abhängig sind oder mit ihm zusammen auf gemeinsam klösterlichen Anfängen deutschsprachiger Endreimkunst beruhen, muß unentschieden bleiben. — Jedenfalls setzt sich geistliche Endreimkunst auf hochdeutschem Boden so sehr durch, daß sich auch hochdeutsche Stabreimkunst ihrer Einwirkung nicht entziehn kann: Das bairische Muspilli, eine Dichtung vom Weltgericht, hat eingestreute Endreimverse und weist in seinem strengen Zeilenstil, der die Dichtung nicht nur von der englisch niederdeutschen Dichtung sondern auch vom weltlichen Heldenlied der Spätzeit abrückt, auf den kirchlichen Hymnus.

Diese Weltgerichtsdichtung, wohl auf eine lateinische Predigt zurückgehend, mahnt in



8. Muspilli, Zeile 19—28. Eingetragen an den Rändern einer Emmeramer Handschrift. Ende des 9. Jahrhunderts. (Nach Petzet u. Glauning, Deutsche Schrifttafeln.)

eindringlichem Predigtton an die jenseitige Vergeltung. Darin liegt die innere Einheit dieser Dichtung, deren Schilderung des Jenseits und der eschatologischen Ereignisse mit warnenden Ermahnungen durchzogen oder ganz in solche aufgelöst ist. Sie beginnt mit dem Schicksal derer, über die gleich nach dem Tode endgültig entschieden wird, indem sich Engel und Teufel um ihre Seele streiten, sie entweder dem Himmel oder der Hölle zuzuführen. In jedem Fall besteht das über sie verhängte Los unerschütterlich: 'Weh demjenigen, der in Finsternis seine Frevel büßen muß, brennen im Feuer, das ist ein schreckliches Los, daß der Mensch ruft zu Gott, ohne daß ihm Hilfe kommt. Es hofft auf Gnade die unglückliche Seele, aber nicht ist sie im Gedächtnis dem himmlischen Gott, denn hier in der Welt handelte sie nicht danach.'

Dieser Einleitung folgt das eigentliche Thema des Weltgerichts. Wie der Schlußteil ausklang, wissen wir nicht, da die Dichtung nur fragmentarisch überliefert wurde. Das Weltgerichtsbild der Mitte, streng dogmatisch, wird vom königlichen Weltenrichter beherrscht. Er kündigt das Gericht an, er macht sich auf zum Gericht, er sitzt zu Gericht:

31 so denne der mahtigo khuninc daz mahal kipannit —
73 so daz himilisca horn kilutit uuirdit
enti sih der ana den sind arheuit, der dar suannan scal —
85 denne der gisizzit der dar suonnan scal
enti arteillan scal toten enti quekken —

Erst nachdem unser Blick auf den Weltenrichter gelenkt, hören wir vom Kampf des Antichrist mit Elias, dessen Blut die Welt in Flammen setzt: 'Wenn des Elias Blut auf die Erde träuft, so brennen die Berge, kein Baum bleibt stehn, kein einziger auf Erden, Wasser vertrocknet, Sumpf verdorrt, es schwelt in Flammen der Himmel. Der Mond fällt, es brennt der Erdkreis, kein Stein bleibt bestehn, wenn der Gerichtstag ins Land geht, mit Feuer die Menschen heimzusuchen, da kann kein Verwandter dem andern helfen vor dem Muspilli.' Eliaskampf und Weltbrand sind Vorzeichen des Gerichts. Im Hinblick auf den Weltenrichter ist der Appell an die ungerechten irdischen Richter ohne weiteres verständlich.

Jetzt macht sich der Weltenrichter auf zur Gerichtstätte mit dem größten aller Heere. Engel fahren über die Marken, wecken die Völker, weisen sie zur Gerichtstätte. Er aber sitzt auf seinem Richterstuhl zu urteilen über Tote und Lebende, um ihn versammelt die Engel und gute Menschen, die gleich nach ihrem Tode zum Himmel eingingen. Niemand kann sich da entziehn, jeder wird zur Rechenschaft gezogen: 'Da soll die Hand sprechen, das Haupt sagen, jedes Glied bis auf den kleinen Finger, was es unter Menschen an Missetat verübte.'

Daß Christus nicht nur als Weltenrichter sondern auch als Crucifixus erscheint, wird im abgebrochenen Schluß noch angedeutet. Nach Honorius Augustodunensis erscheint der Weltenrichter den Frommen in der Gestalt des Gesetzgebers auf Sinai, den Bösen in der Gestalt des Gekreuzigten. Auch auf dem Wandgemälde der Reichenau und im Evangelienbuch Heinrichs II. aus dem frühen 11. Jahrhundert ist neben dem Richter das Kreuz aufgerichtet.

Für den theologisch lehrhaften Charakter der Dichtung ist bezeichnend, daß die volkstümliche und kirchliche Auffassung über den Eliaskampf wie in einer gelehrten Abhandlung einander gegenübergestellt werden. Das Zweierlei der Ansichten zeigt uns, wie sehr die Vorstellungen vom Weltuntergang dem Zeitempfinden entgegenkamen, wie sehr sie die Phantasie des Volkes bewegten, ohne daß wir im einzelnen feststellen könnten, wie weit althergebrachte Vorstellungen verchristlicht oder umgekehrt christliche Vorstellungen verheidnischt wurden. Wesentlich ist die einheitlich dogmatische Zusammenfassung und Unterordnung.



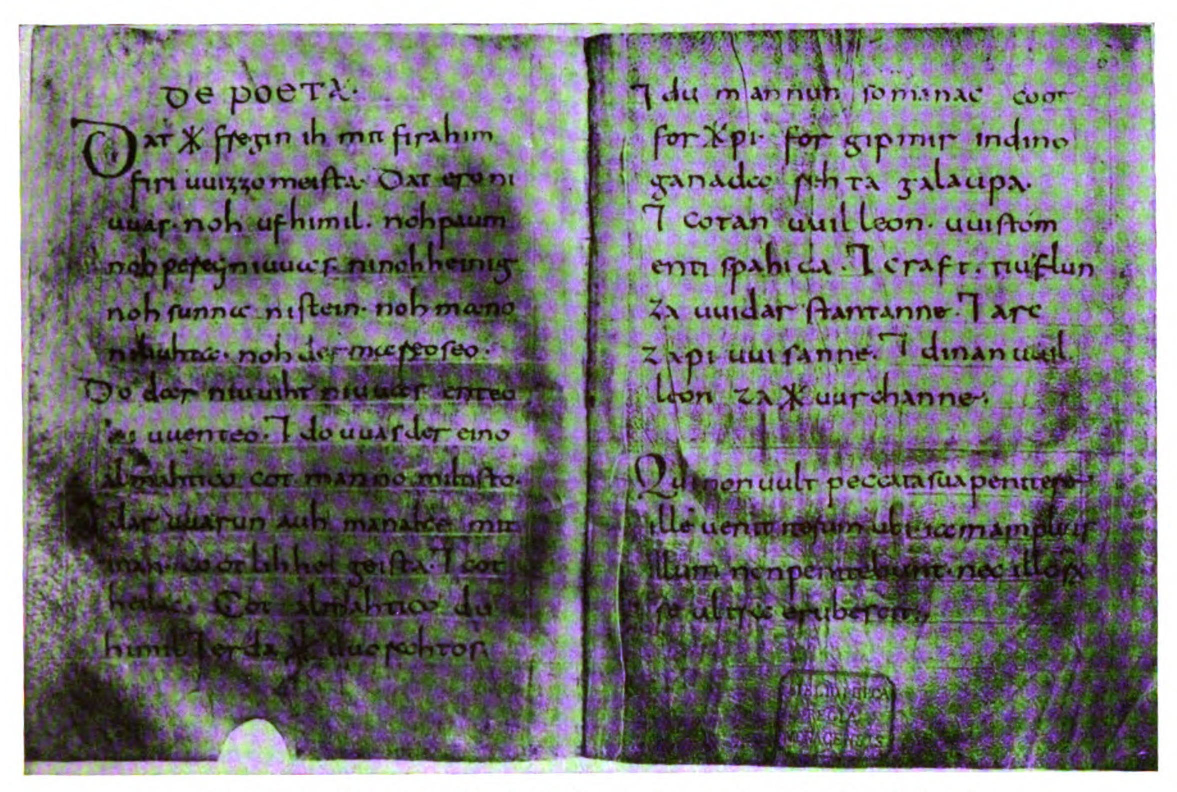
9. Weltgericht. Aus dem Evangelienbuch Heinrichs II. von 1014.

In die Entstehungszeit des Muspilli fällt die Geburt des ersten monumentalen Weltgerichtsbildes, das das Weltgericht als wirklich erlebten Vorgang darstellt. Sicherlich dürfen wir das St. Galler Zeugnis von 870 als eine der letzten Stationen der Herausbildung dieser Komposition deuten (Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I 145). Dehio nennt diese Bildidee 'die erste große selbständige Neuschöpfung der germanischen Phantasie im christlichen Bilderkreis.' 'Das Weltgerichtsbild ist nicht aus dem christlich antiken Typenvorrat geschöpft . . . die großartige Synthese zum Weltgerichtsbilde ist die Tat des germanischen Westens.' Der Muspillidichter verhalf dieser Bildidee nicht zum Durchbruch, aber gemeinsam mit Otfrid kennzeichnet er die Stimmung, aus der vielleicht auf der Reichenau die bildkünstlerische Weltgerichtsvision geboren wurde.

Als einziges Denkmal rein stabender geistlicher Dichtung auf hochdeutschem Gebiet ist uns das sogenannte Wessobrunner Gebet (s. A. Heusler, Altgermanische Dichtung) erhalten, in dem wir den Anfang eines knapp gehaltenen geistlich gelehrten Gedichts von der Weltschöpfung zu sehen haben. Es wird reichlich ein halbes Jahrhundert vor Beginn deutscher Endreimdichtung entstanden sein. Wie wir aus Zeugnissen des germanischen Frühchristentums wissen, gehörte das hier angeschlagene Thema von der Endlichkeit der Welt, die, nicht von Anbeginn vorhanden, durch Gottes Allmacht aus dem Nichts geschaffen wurde, zu den Hauptlehrstücken des bekehrenden Missionars. Auch hier ist Gott als himmlischer König gesehen, der als *manno miltisto* alle irdischen Herrscher überragt: 'Das erfuhr ich als der Wunder größtes, daß die Erde nicht war noch der Himmel oben, noch Baum noch Berg war, noch Sonne schien . . ., noch Mond leuchtete, noch das herrliche Meer. Da dort nichts war bis zu den äußersten Enden, da war der eine allmächtige Gott, der Männer mildester und viele mit ihm: herrliche Geister. Und der heilige Gott . . .'

Mögen Anklänge an die nordische Völuspa rein stilistischer Art sein und auf formelhaften Bindungen germanischer Alliterationspoesie beruhen oder aber alte Merkversreihen heidnischer Schöpfungsdichtung zugrunde liegen, in jedem Fall wurde althergebrachte Form in einen neuen christlichen Sinnzusammenhang gerückt. Wie viel diese stabende Dichtung an Wucht und gedrängter Fülle des Ausdrucks heimischer Tradition verdankt, kommt beim Vergleich mit der neuen ausdrucksarmen Endreimdichtung stark zum Bewußtsein.

Eine dieser Endreimdichtungen des 9. Jahrhunderts behandelt die Erzählung von Christus und der Samariterin. Aus dem Missionsgedanken der Zeit greift man zu diesem Gleichnis



De poeta.
Dat ✱ fregin ih mit firahim
firi uuizzo meista. Dat ero ni
uuas noh ufhimil. noh paum
noh pereg ni uuas. ni nohheinig
noh sunna ni stein. noh mano
ni liuhta. noh der mareo seo.
Do dar niuuiht ni uuas enteo
ni uuenteo. 7 do uuas der eino
almahtico cot manno miltisto.
7 dar uuarun auh manake mit
inan cootlihhe geista. 7 cot
heilac. Cot almahtico du
himil 7 erda ✱ gauuorahtos

7 du mannun so manac coot
forgapi. forgip mir in dino
ganada rehta galaupa.
7 cotan uuilleon. uuistom
enti spahida. 7 craft. tiuflun
za uuidarstantanne. 7 arc
za piuuisanne. 7 dinan uuil
leon za ✱ uurchanne.

Qui non uult peccata sua penitere
ille uenit iterum ubi iam amplius
illum non penitebit. nec illos
se ulcisci erubescet.

10. Wessobrunner Gebet. Handschrift aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts.
(Nach Petzet u. Glauning, Deutsche Schrifttafeln.)

vom lebendigen Quell christlicher Lehre, aus dem Christus der Heidin spendet. Der alemannische Dichter gibt im Dialogstil nur den tatsächlichen Bericht der Bibel, wo Otfrid predigtartig weitet, und erzielt eine liedhafte Wirkung, ohne daß er diese Dichtung für wirklichen Gesang herrichtete. Gesungen wurde der neumierte dreistrophige Bittgesang an den hl. Petrus, in dessen Refrain *Kyrie eleyson, Christe eleyson* das Volk einstimmte. Seinem Gehalt nach ist auch dies Lied keineswegs volkstümlich sondern streng kirchlich, wie gleich der Einsatz der ersten Strophe 'Unser Herr hat Sanct Peter die Macht übertragen' erweist. Auch die hymnische Bearbeitung des 138. Psalms und die kleineren endreimenden Gebetsdichtungen bewegen sich in nächster Nähe der Liturgie. Und liturgisch gebunden sind die beiden Legendenhymnen: die Passio des hl. Georg und die Vita des hl. Gallus, die ganz in die Tradition des lateinischen Heiligenhymnus gehören.

Beide Dichtungen haben liturgischen Charakter, sind Lobpreis Gottes in seinen Heiligen. Kirchliche Heiligenlegende ist nicht biographischer Bericht des Einmaligen und Zufälligen. Kirchliche Heiligenlegende hebt aus dem Leben des Heiligen nur das heraus, was den Heiligen zum Heiligen macht, d. h. seine sittliche Bewährung hier auf Erden und seine durch Wunder offenbarte göttliche Bestätigung. Der ältere Heiligenhymnus der Kirche deutet diese Momente nur an in lose aneinandergereihter Aufzählung, als werde der kontinuierliche Zusammenhang des Lebens als bekannt vorausgesetzt.

Der Hymnus auf den hl. Gallus des um 890 gestorbenen St. Galler Mönchs Ratpert ist uns nur in lateinischer Umformung erhalten, die auf Ekkehard IV. zurückgeht. Ekkehard



11. St. Galluslegende im untern Felde. Elfenbeinskulptur des St. Galler Mönchs Tutilo. Ende des 9. Jahrhunderts.

berichtet selbst darüber: 'Der Mönch Ratpert, ein Mitschüler des Sequenzendichters Notker, verfaßte ein Lied in deutscher Sprache zum Lob des hl. Gallus zu singen. Dies Lied hab ich möglichst getreu ins Lateinische übersetzt, damit die so süße Melodie auch in lateinischer Sprache erfreue.' Die uns überlieferte Melodie der durchkomponierten Strophe geht also auf Ratpert zurück. Sie ist sicherlich Ratperts unberührtes Eigentum, während sich die textliche Nachbildung der aus fünf Langzeilen bestehnden Strophe nicht genau an die freiere Art der deutschen Versfüllung gehalten haben wird.

Der Hymnus, der den Festtag eines Heiligen verherrlichen will, ist ein Freudenhymnus, ein Freudenhymnus über die Großtat Gottes, die in dem Heiligen vollbracht ward. Ganz in diesem kirchlich dogmatischen Sinn beginnt Ratpert: *Nunc incipiendum est mihi magnum gaudium* (Von einer großen Freude will ich beginnen). 'Laßt uns alle frohlocken und Christus preisen, der die Heiligen beruft und glorifiziert.' Von Gott wundersam geführt, aus seinen Reisebegleitern herausgehoben gründet der missionierende Mönch das Kloster St. Gallen; er bewährt sich in einem streng asketischen Leben, tut Wunder, noch über seinen Tod hinaus. Dem am Grabe des Heiligen trauernden Bischof Johannes ruft der Dichter zu: *Johannes noli flere, magistrum crede vivere* (Weine nicht, Johannes, glaube, dein Lehrer lebt). Er lebt durch seine Wunder und bietet uns einen Schild gegen alle Anfechtungen. Beim jüngsten Gericht wird er mit entscheiden zwischen denen zur Rechten und zur Linken. gloria tibi Domine! So endet der Hymnus, den Anfangsakkord der Freude wiederaufnehmend, voll tröstlicher Zuversicht im preisenden Aufblick zum eschatologischen Christus. Daß wir vor allem in den Strophen über die Gründung St. Gallens so viel von der Umwelt des Heiligen erfahren, der mit Hilfe des Bären den Wald schwendet und urbar macht, ist aus der Gattung der vita zu erklären, der der strengere Stil der passio gegenübersteht.

Im Georgslied erscheint die Figur des Heiligen weit isolierter. Jeder Vers sagt eigentlich nur von ihm aus, und der wechselnde Refrain jeder Strophe wiederholt immer eindringlicher den Namen Georgs. Dieser jubelnde Refrain der gläubigen Menge, die die Einzelzüge von Gericht, Marter und Tod, Wunder und Erweckungen in kurzen Hauptsätzen an sich vorüber-

eilen läßt, ist der eigentliche Stimmungsträger dieses hymnischen Gemeinschaftsliedes. Die Gottbezogenheit des Heiligen, die die Anfangsstrophen stark betonen, wird auch der fehlende Schluß zum Ausdruck gebracht haben, um so auch diesen Hymnus als Lobpreis Gottes zu vollenden. Im Jahre 888 wurde die St. Georgskirche auf der Reichenau gegründet, offenbar steht unsere Dichtung mit dieser kirchlichen Verehrung des Heiligen in engstem Zusammenhang.

Von der Heiligenhymne nimmt das geistliche Zeitgedicht, das geistliche Preislied auf zeitgeschichtliche Ereignisse seinen Ausgang, insofern auch hier der Sieg des Glaubens über den Unglauben, der Sieg des Christentums über das Heidentum als Sieg Gottes gepriesen wird. Im lateinischen Gedicht auf Pippins Avarensieg vom Jahr 796 erscheint Gott als der eigentliche Überwinder der Hunnen, die durch den Teufel verführt, seine Heiligtümer und Klöster zerstörten. Gott half Pippin, er schickte ihm St. Peter, Gott verlieh den Sieg, ihm gebührt die Ehre:

So singen als fromme Christen wir Gottes Preis und Ehr,
Der uns den Sieg verliehen über der Heiden Heer;
Der Herr gab Macht und Ehr in unsres Königs Hand,
Daß sich muß jetzo beugen vor ihm der Hunnen Land.

Noch einheitlicher als das Lied von dem Karlssohn Pippin ist die gesamte Handlung des fränkischen Ludwigsliedes von der geistlichen Idee göttlicher Führerschaft durchdrungen. Das Lied, auf König Ludwig III. von Westfrancien verfaßt, der im Jahre 881 die Normannen bei Saucourt besiegte, zeigt schon die Jugend des verwaisten Knaben unter Gottes voraussehnder Leitung. Gott holte ihn zu sich und ward sein Erzieher (*magaczogo*), Gott verlieh ihm Gefolgschaft und Thron. Zur Bewährung des jungen Herrschers und zur Strafe für die Sünden seines Volks schickt Gott die Normannen ins Frankenreich. Ludwig besteht die göttliche Prüfung, er unterwirft sich gehorsam dem göttlichen Kampfbefehl gegen die heidnischen Normannen. Seine gottergebenen Worte an die Krieger vor der Schlacht bezeichnen den Höhepunkt der Dichtung. Der siegreiche Kampf der 'Gottesholden', die heldenhaften Taten des tapferen Königs, der mit frommem Lied in die Schlacht hineinzieht, sind Folgen dieser inneren Erhebung: *Gilobot si thiu godes kraft*! *Hluduig uuarth sigihaft. Joh allen heiligon thanc*! *Sin uuarth ther sigikamf*. Der Preis für Ludwigs Bewährung und Sieg gebührt Gott und den Heiligen, die in ihm mächtig waren. Man möchte eine unmittelbare Beziehung des Ludwigsliedes zum lateinischen Gedicht auf Pippins Avarensieg annehmen. Gerade das Ludwigslied zeigt recht deutlich, wie sehr die karolingische Endreimdichtung an die lateinische Tradition gebunden ganz vom kirchlichen Gedanken beherrscht wird.

Diese von Geistlichen für Geistliche bestimmte Dichtung konnte im Volk keinen Widerhall finden, dazu war es noch zu wenig in die römische Kirchenbildung hineingewachsen. Daß die literarische volksprachige geistliche Dichtung bald nach 900 erlischt, lag an ihrem unvolkstümlichen Gehalt, nicht an ihrer Form. Denn als diese strophische Endreimkunst nun von Geistlichen auf weltliche Stoffe übertragen wird, als in dieser neuen Form auf zeitgenössische kriegerische weltliche und geistliche Fürsten wie Adalbert von Bamberg, Konrad von Niederlahngau, Bischof Ulrich von Augsburg, Benno von Osnabrück usw. Lieder entstehn, da finden diese Lieder, wie uns gleichzeitige Geschichtsschreiber erzählen, bald eine allgemeine Verbreitung. Offenbar trug die musikalische Form sehr zur Verbreitung dieser historischen Lieder bei, wie wir aus Ekkehards IV. Wendung *vulgo concinnatur et canitur* schließen dürfen. Diese unliterarischen Lieder, von denen uns keins überliefert wurde, haben die Endreim-

kunst bodenständig gemacht, daß nun auch die altererbte heimische Stabreimdichtung in diese neue Form umgegossen wurde, freilich nicht ohne weitere Zugeständnisse an den rhythmischen Bau eben dieser verdrängten heimischen Kunst.

II. FRÜHROMANIK

a) Geistliches und weltliches Lied

Im Zeitalter der Ottonen bleibt die Pflege literarischer Dichtung nicht auf die wenigen in der vorausgehnden Periode hervortretenden Klöster beschränkt. Der Kreis der klösterlichen Literaturstätten erweitert sich, und hinzu kommen die geistlichen Höfe. Aber noch ausschließlicher als in der Karolingerzeit wendet sich diese Dichtung, die sich ganz und gar auf die lateinische Sprache zurückzieht, an geistlich Gebildete. Aus der kirchlichen Einheitsidee jener Zeit und der Weltpolitik der Ottonen fühlt sich diese Dichtung in erster Linie als abendländisch. Daß sie trotz ihrer abendländischen Weite und trotz ihres lateinischen Gewandes wurzelhafter und bodenständiger empfunden wird als spätkarolingische volksprachige Endreimkunst, erklärt sich aus der tieferen Verschmelzung lateinischer und volkstümlicher Kultur, die gerade das Zeitalter der Ottonen charakterisiert. Aus dem neuen abendländischen Geist und dem neuen abendländischen Empfinden werden jetzt ganz neue Formen lateinischer Dichtung geschaffen.

Wir stehn zu Beginn der romanischen Epoche, der ersten selbständigen Stilperiode des Abendlandes, die die durch Merowinger- und Karolingerzeit hindurchgeführte Tradition abbricht und antiker Form gegenüber einen eignen selbständigen Standpunkt einnimmt, von dem aus man sich in andersgerichteter, oft gegensätzlicher Haltung mit den objektiven Formen der Vergangenheit auseinandersetzt. Dehio sagt an dieser Stelle: 'Der romanische Stil ist eine Metamorphose des spätantiken. Die Umbildung ging bei einem jeden der im Abendland vereinigten Völker in anderer und besonderer Weise vor sich. Die Deutschen haben von dem ihnen Überlieferten nichts angenommen, ohne es sich nach und nach geistig zu unterwerfen, ihm einen anderen Sinn zu geben und alsbald auch seine Gestalt zu verändern.' Noch mehr als in der vergangenen Periode steht die Kunst jener Zeit im Dienst der Kirche: auf dem Gebiet der nun die Führung antretenden Architektur tritt die Profankunst, die im karolingischen Zeitalter eine bedeutsame Rolle gespielt hatte, ganz zurück. Darum ist es sehr verständlich, daß sich die neuen dichterischen Formkräfte zuerst innerhalb des Liturgischen regen. Schon in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts entsteht hier die neue Form der Sequenz, die für die deutsche Frühromanik des 10. und 11. Jahrhunderts charakteristisch ist. In der Sequenz stellt sich innerhalb der Meß- und Tagzeitenliturgie dem Hymnus eine zweite dichterische Form gegenüber, die die spätantike Form des Hymnus keineswegs verdrängte, sie aber zeitweilig an Popularität übertraf, jedenfalls eine starke Loslösung von der Tradition bedeutet.

Das musikalisch-poetische Gebilde der Sequenz ist frei vom taktgegliederten Vers, frei von Assonanz und Reim, frei von der Gleichstrophigkeit des Hymnus. Wenn man den Text von der Musik löst und nicht auf den Bau des Ganzen achtet, kann man von silbenzählender Prosa sprechen. Die Sequenz nahm ihren Ausgang von den wortlosen Alleluja-iubili nach dem Graduale der Messe, indem jedem Einzelton der auf dem ‚a' des Alleluja liegenden Melismen je eine Silbe eines fortlaufenden Textes unterlegt wurde. Diese syllabische Zuordnung von Wort und Weise ist wesentlich für die zeitweilige Popularität der Sequenz im Gegensatz zum Hymnus,



Crucifixus mit Vita und Mors.

Im Rahmen Sol und Luna, Ecclesia und Synagoge, Auferstehende und der zerrissene Tempelvorhang.

Aus dem Sacramentar Heinrichs II.





12. Klosterkirche Oberzell auf der Reichenau. 9. und 10. Jahrhundert. (Phot. Stoedtner.)

dessen musikalische Form immer künstlicher geworden war, seit er dem Gesang der großen Menge entzogen und allein einem geschulten Sängerchor übertragen war. Zu der raschen Ausbreitung und Beliebtheit der Sequenz hat neben ihrer Form wesentlich auch der Gehalt beigetragen. Die Sequenz, aus dem iubilus erwachsen, ist zunächst ausschließlich Freudenlied und Festgesang. Augustin sagt vom Alleluja-iubilus: ‘Wer jubiliert, spricht keine Worte, sondern es ist ein Sang der Freude ohne Worte; es ist die Stimme des in Freude aufgelösten Herzens, das soviel wie möglich den Affekt auszudrücken sucht, wenn es auch den Sinn nicht versteht. Wenn der Mensch in seinem Jubel sich freut, so geht er nach einigen Lauten, die nicht der Sprache angehören und auch keinen besonderen Sinn haben, über zum Jauchzen ohne Worte, so daß es den Anschein hat, er freue sich zwar, die Freude sei aber zu groß, als daß sie sich in Worte umsetzen lasse.’ Und wie sehr die Sequenz zum festlichen Gottesdienst gehört, erweist ‘die Gewohnheit mancher Klöster, wonach am Festtage der Cantor im Kapitel fragte, welche Sequenz zu singen sei.’

Der St. Galler Mönch Notker Balbulus wollte mit seinen Sequenzen jedes bedeutende Fest des Kirchenjahrs verschönen. Seine Sequenzen sind nicht nur die bedeutendsten der Frühzeit, die im 10. und 11. Jahrhundert der ganzen Gattung ihr Gepräge geben, sie sind auch die ersten in Deutschland. Die Anregung kam, wie Notker selbst berichtet, aus Frankreich.

Notker wollte über die unzulänglichen Versuche eines Antiphonars aus dem Kloster Jumièges hinaus, vor allem wohl darin, daß er die Tondauer der Vokalisen restlos der Aussprache des Textes beugte.

Neben den Allelujavokalisen römischer Meßgesänge legte Notker seinen Sequenzen byzantinische Allelujamelodien zugrunde, auf die sein Ausdruck *longissimae melodiae* gehn wird. Diese byzantinischen Melodien haben ihn wie die gleichzeitigen Franzosen in dem neuen Unternehmen bestärkt, nach ihrem Vorbild dann auch zu eignen Schöpfungen vorzuschreiten, die zum abendländischen Hymnus in keinerlei Beziehung stehn. Dem byzantinischen Kirchengesang ist Notkers Sequenz auch in der textlichen Form verpflichtet.

Die Grundform der Notkerschen Sequenz besteht aus einer Folge ungleicher Gruppen, deren jede in zwei gleiche Hälften, sogenannte versiculi zerfällt. Diese durchkomponierte Gruppenfolge kann von einem Eingangs- und Schlußsatz gerahmt werden. Waren die versiculi jeder Gruppe auf zwei Wechselchöre verteilt, so wurden Eingangs- und Schlußsatz gemeinsam gesungen. Zu Notkers freier gebauten Sequenzen gehört die später ins geistliche Spiel aufgenommene Märtyrer-Sequenz *Quid tu, virgo-mater ploras*, deren parallele versiculi in der ersten und letzten Gruppe — 7 ist Schlußsatz — verschieden lang sind:

1a Weshalb, Magd und Mutter, weinst du, Rachel du schöne,
1b Deren Antlitz Jakobs Entzücken,
2a Als ob Leas der alternden
2b Blödes Aug ihm wohl gefiele?
3a Trockne, Mutter, die nassen Augen dein!
3b Tränenfurchen, wie übel stehn sie dir!
4a 'Weh, weh, weh,
warum sagt ihr, daß ich Tränen ohn Ursach vergossen,
4b Da ich beraubt bin
meines Sohnes, der in Armut mein einziger Trost war,
5a Der den Feinden nicht überließ
das enge Grenzgebiet, das mir durch Jakob ward zu eigen,
5b Der den törichten Brüdern sein,
wie ich sie, ach, so viel geboren, Hilfe leisten sollte?'
6a Darf man Tränen vergießen
6b Um den, der den Himmel erworben
7 Und den Brüdern im Elend
betend ohn Unterlaß, vor dem Throne des Höchsten beisteht?

Wie hier die tröstliche Stimme zuversichtlichen Vertrauens auf den erhöhten Stand des Märtyrers vor Gott triumphiert über die irdische Klage der Rachel-Ecclesia, so ist auch der menschlich gefühlsweiche Ton der Notkerschen Sequenz auf die unschuldigen Kinder nicht das Letzte. Auch sie ist ausgesprochen Gotteslob und hält fest an dem Charakter des iubilus, der am stärksten in Notkers Ostersequenz durchbricht: Dem auferstandenen Sieger über den Tod schallt endloser Jubel entgegen, anschwellend von der leblosen Natur zur belebten, von der Erde zu den Sternen. Je tiefer die Natur sein Leiden mitempfand, desto lauter jetzt ihr österliches Frohlocken, mit dem sich der Jubel der Gläubigen hier auf Erden und der Chöre des Himmels eint:

Dem aus Grabesnacht
Auferstandnen Heiland huldigt die Natur:
Blum und Saatgefild
Sind erwacht zu neuem Leben.

Der Vögel Chor
Nach des Winters Rauhreif singt sein Jubellied,
Heller strahlen nun
Mond und Sonne, die des Heilands Tod verstört.



Und im frischen Grün
Preist die Erde den Erstandnen,
Die, als er starb,
Dumpf erbebend ihrem Einsturz nahe schien.

An diesem Tage
Laßt uns alle jubeln,
Da uns den Weg des Lebens
Erstehend Jesus aufgeschlossen.

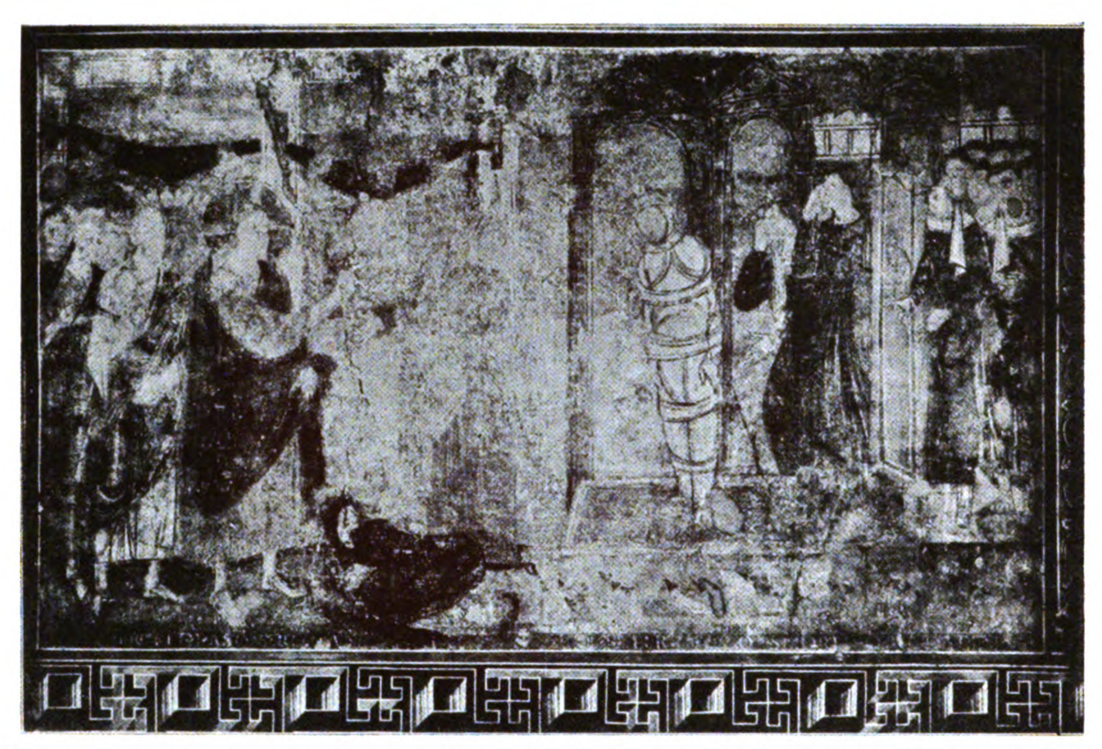
Frohlocken sollen Sterne, Meer und Erde,
Und alle Himmelschöre
Jubellieder singen
Gott in der Höhe.

Notkers Sequenzen fanden rasche Verbreitung und machten weithin Schule, vor allem auf alemannischem Gebiet. Auf der Reichenau wetteiferte man förmlich mit St. Gallen. Aus der Reichenau ist der fruchtbare Sequenzendichter Gottschalk von Limburg (gest. 1098) hervorgegangen. Wegen der vorbildlichen Bedeutung der Notkerschen Sequenz ist es bisher nicht gelungen, sein Eigentum gegen Nachahmungen mit voller Sicherheit abzugrenzen. — Seit dem 11. Jahrhundert dringt Reim und taktgliedernder Vers in die Sequenz; ihre immer stärkere Annäherung an den Hymnus hängt offenbar damit zusammen, daß seit dem 12. Jahrhundert die Hauptpflegstätten der Sequenz nicht mehr in Deutschland sondern vorzugsweise in romanischen Ländern liegen. Seit dem 12. Jahrhundert sind zuerst in Frankreich auch gleichstrophige Sequenzen bezeugt, die sich von den Hymnen nur noch musikalisch unterscheiden. Und wenn seit dem 13. Jahrhundert auch das Stabat mater-Lied als Sequenz möglich ist, so ist damit auch der iubilus-Charakter endgültig aufgegeben. Für die volksprachige Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts tritt die Sequenz an Bedeutung ganz hinter der des Hymnus zurück. Sie war Vorbild für den Leich. Darüber hinaus war ihre enge Verbindung von Wort und Weise bedeutsam. Der Dichter des Textes war auch Schöpfer der Melodie. Und die musikalische Form war der textlichen übergeordnet. Sequenzen werden zunächst vorzugsweise nach ihren Melodien bezeichnet.

Das zeigt sich auch bei den Sequenzen der Cambridger Liedersammlung, deren Dichtungen, geistlicher sowie weltlicher Art, an einem geistlichen Hof am Rhein zusammengestellt, Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts fallen. Ein Loblied auf Christus ist hier Modus qui et Carelmanninc überschrieben, weil die Melodie ursprünglich für eine Dichtung auf Karlmann bestimmt war. Auch die Bezeichnungen Modus florum und Modus Liebinc für zwei Schwankdichtungen, deren Inhalt nichts mit diesen Namen zu tun hat, weisen auf eine ursprünglich andere Verwendung der Melodie. Um der Möglichkeit vorzubeugen, die Bezeichnung Modus Ottinc auch auf den Inhalt und nicht ganz allein auf die musikalische Form zu deuten, erklärt der Dichter des Lobliedes auf die Ottonen ausführlich, es sei diejenige Weise, durch die Kaiser Otto einst geweckt wurde, als sein Palast in Flammen stand. Der Sequenz von Lantfrid und Cobbo ist ein Vorwort über die verschiedene Art Musik hervorzubringen vorausgeschickt. Das starke Interesse für die Musik, das auch durch andere Dichtungen der Cambridger Sammlung bezeugt wird, hängt mit der Beliebtheit der neuen Form der Sequenz zusammen.

Lobpreis des himmlischen Königs ist der Grundgehalt dreier geistlicher Sequenzen der Cambridger Sammlung. Der Modus qui et Carelmanninc preist den Erlöser der Menschheit als den siegreichen König und göttlichen Überwinder. Er erlöst seine Geschöpfe am Kreuz als princeps regum und ersteht vom Tod als siegreicher König; unter den Zeichen die seine Gottheit offenbaren, werden vor allem die Totenerweckungen hervorgehoben. Jetzt thront er als Friedensfürst in seiner himmlischen Glorie: *celo sedens, mundum implens, factor facta conti-*





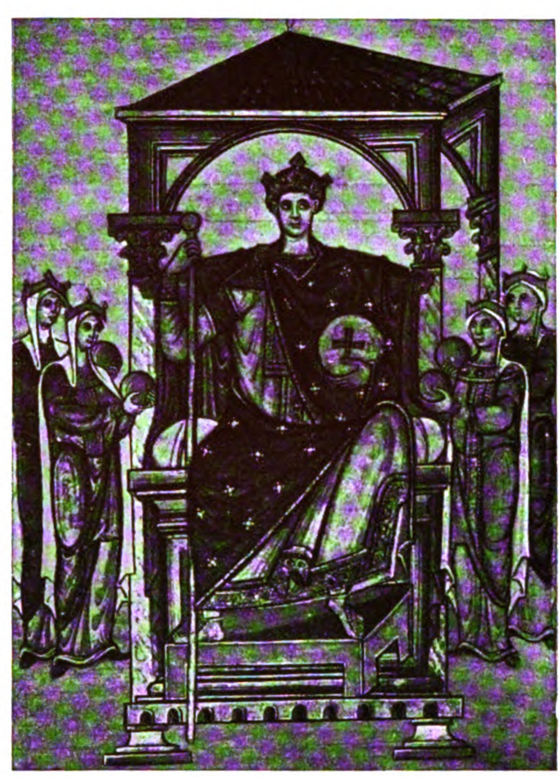
13. Erweckung des Lazarus. Wandgemälde in der St. Georgskirche in Oberzell. Um das Jahr 1000.

nens — in diesem Bilde gipfelt das Lied. Lobpreis Christi ist auch die Sequenz *O pater optime*, die Kreuzestod, Auferstehung und Wiederkunft heraushebt und das Gotteslob der Einleitung in ein gloria auf den *rector mundi*, *Christus regnans* ausklingen läßt. Noch dogmatischer ist die Sequenz *Grates usiae* angelegt, die im Preis auf die Trinität gipfelt. Gotteslob ist auch die Sequenz auf den hl. Victor. Gottespreis und Gebet erfüllen und umrahmen die Sequenzen auf Erzbischof Heribert von Köln, auf den Tod Heinrichs II. und auf Konrad II. Gottbezogen sind auch die strophischen Reimgedichte auf den Tod Heinrichs II. und auf die Krönung Heinrichs III.

Die sündenvergebende göttliche Gnade verkörpert beispielhaft die Sequenz von der Bekehrung der Tochter des Proterius. Und von der inneren Umkehr des Einsiedlers Johannes brevis erzählt mit humorvollem Unterton eine Dichtung in rhythmischen Reimstrophen: *In gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum, exemplo tamen habile, quod vobis dico rithmice.* Daß man gerade in geistlichen Kreisen gelegentlich gern ein frommes Thema in leichterer Form behandelt, ist nicht aufklärerische Skepsis, sondern umgekehrt festgegründete Glaubensgewißheit, aus der heraus man es sich leisten kann, einmal selbst mit dem Heiligsten zu spielen. Wie leicht konnte gerade diese rhythmische Dichtung, deren Sprache wesentlich auf der Liturgie und Vulgata beruht, durch metaphorische Verwendung bekannter Bibelworte in diesen Ton hineingleiten!

Daß es andrerseits auf diesem Gebiet der geistlichen 'Parodie' Grenzen gibt, zeigt für unser Cambridger Florilegium die in Reimstrophen behandelte Lügengeschichte, die ein *propheta* dem Mainzer Erzbischof Heriger von seiner Entrückung in Hölle und Himmel

erzählt. Zunächst geht der Bischof auf die Fabeleien ein, ja er lobt die himmlische Einrichtung, daß gerade Johannes der Täufer, der keinen Wein trinke, zum Weinschenken bestellt sei. Als aber der Aufschneider weiter erzählt, wie er während des himmlischen Mahls abseits ein Stück gestohlener Lunge gegessen habe, da läßt ihn der Bischof an einen Pfahl binden und stäupen, weil er der Einladung Christi zum himmlischen Mahl — *si te ad suum invitet pastum Christus* — womit das Sakrament der Eucharistie berührt ist, ein gestohlenes Stück Lunge vorzieht.



14. Bildnis Ottos III.
Aus dem Gregorsregister in Chantilly.

Wie früher die rhythmische Endreimstrophe, so gleitet jetzt auch die Sequenz ab auf Weltliches. Die Sequenz auf Otto III., Modus Ottinc betitelt, ist weltliches Preislied ohne irgendwelche Beziehungen zum Religiösen. Sie beginnt mit dem Ruhm der Vorfahren, mit Otto I., der die feindliche Übermacht siegreich überwand, daß der blutrote Lech der Donau die Niederlage der Ungarn verkündete. Die Schilderung der Schlacht, in der Otto und Herzog Konrad von Niederlothringen in je einem Parallelversikel ihre Truppen anfeuern, nimmt eine ganze Hälfte der Dichtung ein. Otto I. war ein kriegerischer Fürst, ein Schrecken der Feinde, sein Sohn war ein Friedenskaiser *Caesar iustus, clemens fortis*, nur eins fehlte: er kämpfte nur selten siegreich. Aber sein Sohn Otto III. vereinigte beides: er war ein mächtiger Friedenskaiser und siegreicher Krieger; darin liegt die durchgehnde von der Form der Sequenz geforderte Steigerung des Inhalts. In Otto III. waren die Herrschertugenden seiner beiden Vorfahren vereint. Und er krönte sie dadurch, daß er trotz seiner Machtstellung in Krieg und Frieden echt herrscherliche Milde übte, daß er sich der Armen erbarmte und daher Vater der Armen *pauperum pater* genannt wurde. Die auf religiösem Boden erwachsene Form der Sequenz, die damals noch stark in ihrem ursprünglichen Ethos empfunden wurde, gab diesem Lied, das im Preis christlicher Herrschertugenden gipfelt, seine festliche Weihe.

Sehen wir von ihrem religiösen Ethos ab, so kam die bis zum Endgipfel hinströmende Form der Sequenz der pointierten heiteren Erzählung wie dem Schneekind-Schwank des Modus Liebinc und der Jagdgeschichte des Modus florum insofern entgegen, als sich die erweckte Spannung dieser lustigen Geschichten bis zur letzten Schlußpointe steigert. Daß aber jetzt auch die Freundschaftsgeschichte von Lantfrid und Cobbo aus ihrer strophisch rhythmischen Form in die neue Modeform der Sequenz gegossen wurde, ist auch damals sicherlich als stillose Modetorheit empfunden. Die dem Stoff übergehängte Form erweckt jetzt den Anschein, als ob der Gipfel in der plötzlichen Schlußwendung der Umkehr Cobbos läge und nicht in dem Entschluß Lantfrids, dem Freunde seine Frau anzuvertrauen. Die sentimentale Behandlung des Motivs, vor allem die Episode, wie Lantfrid dem Freund und der ausgelieferten Frau vom

Strand her nachblickt und dann seine Leier am Felsen zerschlägt, entspricht durchaus der Stillosigkeit der Formwahl.

Um seiner sprachlichen Form willen verdient aus der Cambridger Sammlung noch das in lateinisch-deutscher Mischsprache verfaßte Gedicht De Heinrico erwähnt zu werden, das einem politischen Anlaß sein Entstehen verdankt. Ausgehend von der Versöhnung Ottos I. mit seinem Bruder Heinrich zu Weihnachten 941, ist der mittelfränkische Dichter bemüht, den Baiernherzog als maßgebenden Berater Ottos und als Teilhaber an der kaiserlichen Regierung hinzustellen, um dadurch gewisse Ansprüche der Nachkommen Heinrichs II. auf die deutsche Krone zu rechtfertigen. Die Langzeilen der in drei- und vierzeilige Strophen gegliederten Endreimdichtung sind in der ersten Hälfte lateinisch und in der zweiten deutsch.

Die nämliche Verteilung von Lateinisch und Deutsch werden wir auch für den wegen seines 'bedenklichen' Inhalts nur bruchstückweise auf uns gekommenen Liebesdialog unserer Sammlung anzunehmen haben. Die Form dieses Dialogs erinnert an die in der Handschrift vorausgehende Invitatio amicae. Der Werbende weist auf den Frühling. Sie hält ihm entgegen, daß sie sich Christus gelobte. 'Alles Irdische vergeht, wie die Wolken am Himmel; nur das Reich Christi wird währen in Ewigkeit.' Lateinisch deutsche Mischsprache, in der Ottonenzeit aus der Gewohnheit des Unterrichts in den Bereich der Dichtung erhoben, finden wir auch in dem Liebesgruß, der Ruodlieb überbracht wird. Aber das Deutsche beschränkt sich hier auf vier Reimworte zweier leoninischer Hexameter.

Diese ersten Zeugnisse einer deutschen Kunst-Liebeslyrik zeigen enges Verwobensein mit der Natur. Die wohl in Frankreich entstandene Frauenklage der Cambridger Handschrift, in der sich die Klagende über dem drängenden Leben des Frühlings ihrer inneren und äußeren Einsamkeit bewußt wird, ist in ihrer elegischen Grundstimmung typisch für das damalige Empfinden des nordwestlichen Abendlandes:

Wenn solches nun mein Auge schaut,
Mein Ohr vernimmt des Liedes Laut,
Wie alles jauchzt in Freud und Lust,
Ach dann schwellt Seufzen mir die Brust.

Ich Ärmste sitz in Einsamkeit
Versonnen da mit meinem Leid,
Und hebe ich das Haupt empor,
Ist blind mein Auge, taub das Ohr.

Erhöret ihr das Flehen mein,
Herr Mai, in Gnaden seht darein;
Die ganze Welt in Blüten steht
Indes mein darbend Herz vergeht.

Winterfeld weist in diesem Zusammenhang mit Recht auf die Szene des sogenannten Pseudo-Matthäus, in der die hl. Anna im Anblick der Vögel, die ihre Jungen füttern, mit Bitterkeit ihrer eignen Kinderlosigkeit gedenkt. Das ist offenbar die Atmosphäre, in der dies alte lyrische Motiv im Mittelalter von neuem zum Leben erwachte.

b) Epische Dichtung

Neben dem Heiligenhymnus und der Heiligensequenz, die der Liturgie dienten oder ihr entströmten, feierte man die Heiligen auch in umfangreicheren, episch ausweitenden Dichtungen. Sie gewähren der Beschreibung der Einzelszene weiteren Raum, ohne jedoch zunächst den Charakter des Lob- und Preisgedichts aufzugeben. Des Prudentius Peristephanon, das in vierzehn teils kürzeren teils längeren Gedichten von verschiedener metrischer Form die Apostel und die ersten Märtyrer der Kirche feiert, hält trotz epischer Erweiterung fest an der lyrischen Grundform. Das Vorbild des Prudentius hat weithin auf die Legendendichtung



des Mittelalters gewirkt, auch auf ihre lockere zyklische Bindung. Flodoards von Reims großes dreiteiliges Legendenwerk De triumphis Christi sanctorumque aus der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts, zum größten Teil in Hexametern geschrieben, ist sicherlich von Prudenz angeregt. Der erste Zyklus von 49 Gedichten umfaßt das Leben Christi, der Apostel und derjenigen Heiligen, die in Palästina lebten. Später folgte eine zweite kürzere Sammlung der Heiligen von Antiochien. Der dritte aus vierzehn Büchern bestehende Zyklus besang die Heiligen Italiens. Flodoards ganzes Legendenwerk erstrebt eine chronologische Folge, es will die Geschichte der unsichtbaren Kirche Christi, das Fortleben des mystischen Christus in seinen Heiligen zur Darstellung bringen.

Ein ähnlicher Gedanke von der Offenbarung Christi durch seine Heiligen im Wandel der Zeiten mag wenige Jahrzehnte später der Gandersheimer Nonne Hrotsvitha vorgeschwebt haben, als sie, angeregt von Prudentius, Anfang der 60er Jahre einen Zyklus von acht Legenden hinaussandte, der mit dem Marienleben und der Himmelfahrt Christi beginnt und mit der Pelagiuslegende bis in ihre Gegenwart hineinreicht. Auch Hrotsviths Legenden in der Form leoninischer Hexameter bzw. Distichen sind Preisgedichte und als solche liturgisch-dogmatisch gebunden. Sie preisen Gottes Beistand und Gnade, die in den Heiligen der Legende kund wurde. Daß Theophilus und der Sklave des Proterius aus den Banden des Satans errettet werden, ist das Werk Christi und Mariae: 'Darin sei Christus gepriesen, der den alten Feind des Menschengeschlechts niederstreckte und die Jungfrau, deren Gnade dem elenden Sünder Trost spendete.' Am Schluß der Legende von der hl. Agnes loben die getrösteten Eltern den Herrn, der in seiner Güte die heiligen Bekenner nach hartem Kampf mit der Krone des ewigen Lebens belohnt.

Schon dieser erste Zyklus Hrotsviths, der vom Marienleben ausgeht und mit der Agneslegende endet, wird vom Glauben an die heiligende Kraft der Jungfräulichkeit beherrscht. Die Legende von dem schönen Jüngling Pelagius, der für seine Keuschheit stirbt, steht in der Mitte. Dieser Glaube an die Heiligung der Virginität umschließt das tiefste Erlebnis der Gandersheimer Nonne, das in diesem ersten Zyklus am stärksten die Agneslegende zum Ausdruck bringt. Das Geheimnis jungfräulicher Gottesnähe hüllt sie in die bräutlichen Bilder des Hohenlieds, die in jener Zeit auch in den Liebesliedern der Cambridger Handschrift anklingen. Als der Sohn des römischen Stadtpräfekten um die edle Jungfrau wirbt, weist sie auf ihren himmlischen Bräutigam, dem sie sich für immer gelobte:

Herrlich leuchtet mein Freund, mein Gott und Einziggeliebter!
Ihn nur liebet mein Geist, und er erwählte zur Braut mich.
Siehe! es schmückte der Freund mein Haupt mit schimmernder Krone,
Und er beschenkte die Braut mit strahlendem edlem Geschmeide!
Süße entquillt den Lippen des Freundes, die Worte des Gottes
Laben wie Süße der Milch und stärken wie lieblicher Honig.
Lichtreich strahlt das Gemach von Gold und bunten Juwelen,
Und er bereitet es einst der Braut zu ewiger Wonne.
Jubelgesang erschallt in den Hallen der bräutlichen Kammer,
Freudig vernimmt die Erwählte das dauernde Lob des Geliebten.

Lehnt sich die Dichterin in diesen hexametrischen Gedichten eng an die Überlieferung, so zeigt gerade ihre Agneslegende im Hinblick auf die ihr vorliegende Darstellung des Pseudo-Ambrosius und auf gleichzeitige poetische Bearbeitungen der nämlichen Legende, wie sehr sie in ihrer Wortwahl für Geschlechtliches weibliche Zurückhaltung übt. So wird vollauf be-



stätigt, wenn Hrotsvith in der Widmung zu den dialogisierten Legenden ihrer zweiten Sammlung sagt, daß sie oft über ihrer dichterischen Arbeit erröte: 'Würde ich die Darstellung irdischer Liebe aus Scham unterlassen, so würde ich weder mein Vorhaben ausführen, noch das Lob der Unschuldigen ganz nach meinen Kräften darstellen, da sich der Ruhm des himmlischen Helfers und der Sieg der Triumphierenden um so erhabener bewährt, je verlockender die Schmeichelreden der Liebestollen sind, zumal da schwache Weiblichkeit den Sieg erringt und das starke Geschlecht beschämt wird.'

Diese zweite Legendensammlung rückt die Frage nach dem Sinn jungfräulicher Reinheit noch ausschließlicher in den Vordergrund als die erste, mag nun eine Jungfrau zum Christentum bekehren wie im Gallicanus und Callimachus, mag sich Jungfräulichkeit allen Anfechtungen gegenüber im Martyrium bewähren wie im Dulcitius und Sapientia oder mag ihr Verlust durch strenge Askese bis zu endlicher Läuterung gebüßt werden wie im Abraham und Pafnutius. Auch darin stimmen beide Legendenzyklen überein, daß hier wie dort das gleiche Glaubenserlebnis von der grenzenlosen Langmut Gottes dem bußfertigen Sünder gegenüber mit derselben Inbrunst beispielhaft dargestellt wird. Die Basiliuslegende des ersten Zyklus wird einleitend geradezu als Beispiel für Gottes sündenvergebende Gnade und Güte bezeichnet. Theophilus beruft sich der Gottesmutter gegenüber auf die Bewohner von Ninive, auf David und Petrus, die trotz ihrer großen Schuld in Gnaden aufgenommen wurden. Innerhalb des zweiten Zyklus faßt der Apostel Johannes den heilsgeschichtlichen Sinn der Callimachuslegende preisend zusammen: 'O Christus, Erlösung der Welt und Sühnung der Sünden, ich weiß nicht, mit welchem Lob ich dich preisen soll. Ich bin erstaunt über deine gütige Gnade und deine gnädige Geduld, der du die Sünder bald einlädst mit väterlicher Geduld, sie bald mit gerechter Strenge strafst und sie dadurch zur Buße zwingst.' So lobpreisen am Schluß der reifsten und selbständigsten Dichtung Hrotsviths die Einsiedler Abraham und Ephrem: 'Die Heere der Engel loben den Herrn voll Freude über die Bekehrung eines Sünders. Keines Gerechten Beharrlichkeit bringt größere Freude als die Buße des Bösen.' Die ganze Dichtung ruht in diesem Kernerlebnis der beata culpa; die entscheidende Szene, wie Maria aus ihrer Verzweiflung zur Erkenntnis Gottes unergründlicher Gnade geführt wird, ist ganz darauf aufgebaut: ***humanum est peccare, diabolicum est in peccatis durare*** (menschlich ist es zu sündigen, teuflisch in der Sünde zu verharren), so beginnt der milde Greis die Sünderin aufzurichten. 'Schwer sind deine Sünden, fürwahr; aber größer als alle Kreatur ist die himmlische Gnade.' Symbol dieser göttlichen Gnade ist die Gestalt des Einsiedlers, der sich zu dem Stand tiefster Erniedrigung herabläßt, um die Sünderin mit aller Langmut und Geduld an sich zu ziehn, bis sie bereit ist, ihm als ihrem guten Hirten zu folgen.

Ihrem Gehalt nach bilden beide Legendenzyklen eine völlige Einheit. Sie unterscheiden sich wesentlich nur durch die Form. Mit den Legenden dieser zweiten Sammlung will die Dichterin für den heidnischen Terenz einen christlichen Ersatz bieten. Denn Terenz war Schulautor, der durch seinen 'bedenklichen Inhalt' gefährdete. Darum will sie der Form des Terenz einen christlichen Inhalt geben, 'will in derselben Dichtart, in der die schändliche Buhlerei schamloser Weiber vorgetragen wird, die preiswürdige Keuschheit heiliger Jungfrauen verherrlichen.' Da sich Hrotsvith die Dramen des Terenz rezitiert, aber nicht aufgeführt denkt, ist sie nur auf Nachahmung seiner dialogisierten Darstellung gerichtet, die sie durch *dramatica series* umschreibt. Den nicht verstandenen oder auch nicht gekonnten Versbau des Terenz ersetzt sie durch Reimprosa.

Ihre Dialogform führt die Dichterin zu immer größerer Freiheit der Überlieferung



gegenüber, wie ihre Reimprosa immer weiter von ihren stilistischen Vorbildern, vor allem von Prudenz entfernt; im Callimachus und Abraham bewegt sie sich am freiesten.

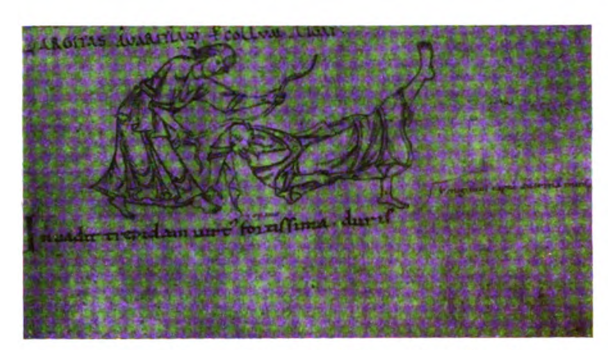
Nach der vorausgehnden *epistola ad quosdam sapientes huius libri fautores* haben sachverständige gebildete Männer, denen sie, wie durch die Kölner Handschrift des 12. Jahrhunderts bestätigt wird, die vier ersten Dialoglegenden Gallicanus, Dulcitius, Callimachus und Abraham vorlegte, sie zu weiterem Schaffen ermutigt. Offenbar legen diese Gönner besonderen Wert auf wissenschaftlichen Inhalt, so daß sich die Dichterin entschloß, in ihre beiden letzten Legenden, in den nach dem Vorbild des Abraham und Dulcitius angelegten Pafnutius und Sapientia, die die Sechszahl der Terenzstücke runden, 'Fäden und Fasern vom Gewande der Philosophie einzufügen.' Wie wichtig ihr diese wissenschaftlichen, aus der Arithmetik und Musik des Boethius bestrittenen Beigaben sind, zeigt vor allem das ausgedehnte, außerhalb der eigentlichen Handlung stehnde wissenschaftliche Gespräch im Pafnutius. Natürlich bedeuten diese wissenschaftlichen Fremdkörper, die die Dichterin demütig von ihrer eignen geringen Leistung abgehoben wünscht, eine starke künstlerische Beeinträchtigung ihres Werks. Und die Sapientia bedeutet auch darin einen Rückschritt, daß sie sich stilistisch wieder enger an Prudenz anlehnt.

Auf den Wunsch der Äbtissin Gerberg, ihrer früheren Lehrerin, der sie die erste Sammlung ihrer Legenden widmete, verherrlicht sie die Taten Ottos I. bis zur Kaiserkrönung in fünfzehnhundert Hexametern. Sie stützt sich nur auf mündlichen Bericht, der ihr durch Gerberg, des Kaisers Nichte, vermittelt sein wird. Dadurch ist von vornherein ein persönliches, z. T. frauenhaft gefärbtes Interesse am Familiengeschichtlichen gegeben. Hrotsvith hat auch dies weltliche Thema aus ihrer Frömmigkeit heraus ergriffen. Otto ist der von Gott Auserwählte, der im Dienst der Kirche die Heiden überwindet. Gott schützt ihn wie den alttestamentlichen David und verleiht ihm Sieg. Niederlage fühlt er als Rache Gottes und beugt sich in demütigem Schuldbewußtsein unter seine strafende Hand. Otto verkörpert das christliche Herrscherideal, das in den Eigenschaften seines Sohnes Liudolf auf das knappste zusammengefaßt wird: *mansuetus, clemens, humilis, nimiumque fidelis.* — Die Frömmigkeit des sächsischen Herrscherhauses feiert auch Hrotsviths Dichtung über die Anfänge des Klosters Gandersheim, die fromme Stiftung des Grafen Liudolf und seiner Gattin Oda und die Stätte eignen klösterlichen Wandels, die Gott auf wunderbare Weise den Menschen kund tat.

Von dem gleichen Stammesstolz, der Hrotsviths letzte Dichtungen erfüllt, wird auch die gleichzeitige Sachsengeschichte Widukinds getragen. Diese Liebe zum Stamm und zur Heimat lenkt den Blick auf die dichterische Überlieferung des eignen Volkstums, auf Lieder und Märchen, Schwänke und Sagen, die man nicht nur wie in den Tagen Karls der literarischen Aufzeichnung für wert erachtet sondern sich durch schöpferische Formgebung selbständig aneignet. Die Dichter dieser frühromanischen Epoche knüpfen an lebendiges Volksgut an und begnügen sich nicht mit dem Bildungsvorrat einer erstarrten Überlieferung. Wenn man auch an der lateinischen Sprachform festhält, so ist diese lateinische Sprache als Sprache der Liturgie und der Kirche, des Unterrichts und Klosterlebens doch in hohem Maße erlebt und ausdrucksfähig. Der Reim der hymnischen Dichtung dringt immer mehr auch in die metrischen Versmaße: Die Hexameter des Waltharius sind etwa zu einem Drittel käsurgereimt, die der Ecbasis captivi und des Ruodlieb fast sämtlich.

Die neue Haltung des romanischen Stils, die sich überkommener Form gegenüber ihres eignen Wertes bewußt ward, ist ebenso wie in den sächsischen Erblanden der Ottonen auch im alemannischen Süden spürbar, z. B. im Kloster St. Gallen, in dem die Sequenz von der





15. Erdrosselung der Avaritia. Aus der Lyoner Prudentiushandschrift des 11. Jahrhunderts.
(Nach R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften.)

Gebundenheit spätantiker Formtradition befreite. Der Sequenzendichter Notker, der in seinen neuen Jubilusweisen vielleicht an die Hirtenjuchzer seiner Heimat anknüpft, erzählt volkstümliche Karlsgeschichten und bringt das Märchen vom Wunschbock in dichterische Form. Diesen allzeit gütigen, allem Menschlichen aufgeschlossenen Dichter und Lehrer muß Ekkehard I. noch gekannt haben, der um das Jahr 930 ein altes Lied seines Volkes episch weitet und in die neue Stilform umschmilzt. Seine Parteinahme gegen die *Franci nebulones* und sein Spott auf den Sachsen Eckefrid zeigen auch hier einen ähnlichen Stammes- oder Heimatstolz im Spiel wie bei Hrotsvith oder Widukind von Corvey.

Wie etwa hundert Jahre später Ekkehard IV. in den casus St. Galli berichtet, hat unser Dichter, der später eine Anzahl rhythmischer Gedichte verfaßte, das Leben Walther Starkhands *metrice*, in quantitierendem Versmaß für seinen Lehrer in der Schule geschrieben. Aber sicherlich nicht in unreifen Knabenjahren, worauf der ausdrückliche Zusatz Ekkehards IV. *quia in affectione non in habitu erat puer* hinweisen wird! Allerdings ist die Kunst epischer Erzählung, die uns im Waltharius entgegentritt, in der Schule erarbeitet; aber die Dichtung ist kein Schulexercitium im üblichen Sinn, sondern die dichterische Leistung eines reifen Menschen. Sie erfreute sich daher großen Ansehns und weiter Verbreitung, und noch etwa hundert Jahre später läßt Bischof Aribo von Mainz die von ihm geschätzte Dichtung seinem Geschmack entsprechend überarbeiten.

Vortrefflich ist die auf dem Schulunterricht der ars dictandi beruhende epische Technik. Der Kern der Liedfabel ist klar erfaßt, ebenso die zur Ausweitung geeigneten Einzelzüge. Der Waltharius ist geradezu ein Muster für epische Aufschwellung. Mit kunsttechnischer Umsicht, die an antiker Dichtung, vor allem an Virgil und Prudenz gewonnen wird, sind die geweiteten Szenen gegeneinander ausgeglichen und gleichmäßig über die ganze Dichtung verteilt. Der Aufenthalt am Hunnenhof, die Einzelkämpfe am Wasgenstein und der abschließende Endkampf sind weise gegeneinander abgewogen. Aus dem Stilgefühl der Zeit ist die Mittelgruppe der Einzelkämpfe am stärksten ausgebaut, um den Endkampf nach Möglichkeit auf die Linie des Aufenthalts am Hunnenhof zurückzudrängen. Dazu dient auch der Reiterkampf des ersten Teils, der nicht nur den einleitenden Teil verselbständigt sondern vor allem dem Endkampf gegenüber ein Gegengewicht bietet. Auch die verknüpfenden Gunther-Hagen-Szenen, die die Mittelgruppe der Einzelkämpfe flankieren, heben sie dadurch noch stärker vor den Seitenflügeln heraus. Alle drei Teile führen trotz ihrer Verknüpfung ein gewisses Eigenleben, wie denn diese Hauptteile selbst wieder in verhältnismäßig selbständige Einzelszenen zerfallen, am offensichtlichsten das Mittelstück der elf Einzelkämpfe, die sämtlich in einen Sonderrahmen gestellt sind, aber auch der erste Teil mit dem dreigeteilten Eroberungszug Attilas, der Reiterschlacht, dem Zwiegespräch, Gastmahl und Flucht sowie der Schlußteil mit der nächtlichen Ruheszene, dem Endkampf und Sühnetrunk. Dieser isolierende Stil romanischer Vielheit führt gelegentlich zu plastisch losgelöster symbolischer Bildhaftigkeit, die die Einzelgruppe des ruhnden Helden im Schoß der Geliebten oder die Gestalt des

hinmordenden Helden, der dem besiegten Feind den letzten Garaus macht, so einprägsam erscheinen läßt, daß man in beiden Fällen bezeichnenderweise bildkünstlerische Einwirkung vermutet oder gar erwiesen hat.

Dem breitgelagerten Aufbau der epischen Dichtung entsprechend ist die Lösung des Konflikts zwischen Freundestreue und Mannengehorsam in der Seele Hagens nur ein einzelnes Spannung erzeugendes Moment unter anderen. Träger der epischen Handlung ist durchaus Walther, die Beschreibung seiner Kämpfe, seiner 'Fechtergewandtheit' steht im Vordergrund, der Ausgang dieser Kämpfe wird mit Spannung erwartet. Überall geht Walther Starkhand siegreich hervor, darin besteht sein Wesen und seine eigentliche Leistung. Er siegt nicht nur weil er stark ist und über die beste Klinge verfügt, sondern weil er Gott vertraut, dem Feindesvernichter, wie ein alttestamentlicher König:



16. Superbia mit Hammerbreitaxt. Aus der Berner Prudentiushandschrift des 9. Jahrhunderts.
(Nach R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften.)

Er, der so oft mich geführt aus manchen Gefahren, der kann auch
Jetzt, das glaube ich fest, hier unsere Feinde vernichten —

Weil das Gottvertrauen in seiner Demut gründet, darum wird er uns wie Kaiser Otto in Hrotsviths Dichtung oder Kaiser Karl im Rolandslied nach dem Vorbild Davids als der Reumütige gezeigt. Walther bereut die Sünde seiner Überhebung:

Doch als kaum er geredet, da fiel er nieder zur Erde,
Bittend den Herrn zu verzeihn, daß solcherlei Rede er führte —

Als er in den nächstfolgenden Worten seinen Mut noch einmal beteuert, dämpft er durch hinzugefügtes *deo volente*. Den übermütigen Schelt- und Trutzreden der Gegner erwidert Walther nur das Notwendigste, nicht mehr als das Bild seines mutigen Heldentums fordert. Er greift ja überhaupt nicht an, sondern verteidigt und geht dabei mit größter Umsicht zu Werke. Er kämpft nicht nur für sich sondern gleichzeitig für die Braut, die der Frankenkönig fordert. Trotz sichtlicher Siegesfreude an der notwendigen Niedermetzelung des Feindes legt er am Abend der Kämpfe zu jedem Toten das abgeschlagene Haupt, wirft sich nieder zur Erde, um dem Allmächtigen für den verliehenen Sieg zu danken und für das Seelenheil der erschlagenen Feinde zu beten:

Gütiger Herr, ich bitte dich hier mit zerknirschtem Gemüte,
Der du die Sünden, doch nicht die Sünder zu tilgen gewillt bist,
Laß mich diese dereinst in dem himmlischen Reiche erblicken —

Ist der Dichter bemüht, in Walther einen christlichen Helden zu zeichnen, so zeichnet er natürlich das kriegerische Heldenideal seiner Zeit, deren alttestamentliches Gotteserlebnis gewisse Züge germanischer Kriegerethik zuließ, die das Hochmittelalter nicht mehr duldete.

Der Krieger dieser Zeit darf weichen menschlichen Empfindungen nur innerhalb seines Treuverhältnisses von Herr und Knecht oder Kamerad zu Kamerad, d. h. innerhalb der Sphäre seines kriegerischen Erlebens Raum geben, aber nicht etwa im Verhältnis zu Frau und Kind.

Walther sieht im Besitz von Weib und Kind schwere Gefahren für kriegerisches Heldentum. Sein Verhältnis zu der ihm von den Eltern verlobten Braut ist nicht nur unerotisch, sondern auch unempfindsam. Sie ist Dienerin und Schildknappe, aber in dieser Eigenschaft dem ihm gleichstehnden Freunde und Kameraden Hagen untergeordnet. Wohl tröstet er die Verzagte, ihr *fragilis sexus* mit kurzen Worten, aber trotz überreicher Gelegenheit schlägt er ihr gegenüber nie den warmen zärtlichen Ton an, den er Hagen gegenüber ohne weiteres findet. Nicht Hiltgunts wegen ist Walther vom Hunnenhof geflohen, sondern aus Liebe zur Heimat. Aber dem Freunde muß er zugestehn:

Wahrlich, schaute ich dich, so vergaß ich die Züge des Vaters,
War ich bei dir, so galt mir gering die herrliche Heimat —

Auch Hagen gedenkt des Freundes mit gleicher Wärme. Noch als er ihm die Treue bricht, um als Gefolgsmann Gunthers für die Ehre seines Herrn einzutreten, nennt er ihm nicht den wahren Grund, sondern das menschlich verständlichere Motiv der Rache für den einzig geliebten jugendlichen Neffen. Das Rachemotiv alter Kriegerethik läßt unser Dichter weitgehend gelten.

Um so härter verurteilt der Dichter Gunthers Hortgier, die als grundlegendes Motiv der überkommenen Liedfabel bestehn bleiben mußte. So blieb ihm nur übrig, sie als Todsünde zu verdammen, Gunther im Lichte des Augustinschen Herrscherideals als rex iniustus, als tyrannus oder, wie der Dichter selbst einmal sagt, als *rex infelix* hinzustellen. Darum wird vor allem Gunthers superbia im Gegensatz zur humilitas des rex iustus betont. Auch fehlt es ihm an Mäßigung und Besonnenheit. Maßlos in seinen Schelt- und Prahlreden läßt er sich im Zorn hinreißen, seinen getreuen Gefolgsmann Hagen auf das schmählichste zu beleidigen. Mit tyrannischer Grausamkeit schickt er einen Gefolgsmann nach dem anderen in das sichere Verderben. Er selbst wagt nur zuzweit anzugreifen, er ist nicht nur feige sondern auch ein schlechter Fechter, so daß Walther ihn beim Sühnetrunk geringschätzig hintanstellt:

— lässig
Hat er sich in dem Kampf hochherziger Männer erwiesen
Und die Werke des Kriegs nur lau betrieben und kraftlos —

Seine Hortgier erniedrigt ihn zum gemeinen Wegelagerer. Hagens gegen Gunthers avaritia gewandte Worte enthüllen die sittliche Grundidee der Ekkehardschen Dichtung:

O du Strudel der Welt, du unersättliche Habsucht,
O du Schlund der Gier, du Wurzel von jeglichem Übel!
Wenn du, Grausiger, doch das Gold und die anderen Schätze
Wolltest allein verschlingen und lassen die Menschen in Unschuld;
Aber nun entflammst du die Menschen, verkehrte Gesinnung
Flößest du ein, und keinem genügt das Seinige. Siehe,
Wie sie, in schimpflichen Tod um Gewinn sich zu stürzen, nicht zagen —
Sie verstoßen in höllische Glut die himmlischen Seelen —

Nach des Dichters Meinung ist auch Walther nicht frei von avaritia. Die Schätze, die er vom Hunnenhof mit sich führte, haben ihn ins Unglück gestürzt. Darum sagt Ekkehard im Hinblick auf die drei Verstümmelten des Endkampfs: 'So, so hatten sie sich geteilt die avarischen Spangen!' Im Gegensatz zu Gunther ist der milde und gütige Attila der gotisch-oberdeutschen Überlieferung als rex iustus und pacificus gesehen. Er will nicht gewalttätige Eroberung, sondern friedliche Unterwerfung, will lieber Bündnis als Schlachten.



Alles in allem haben wir die einheitliche Auffassung eines geistlichen Dichters unserer Zeit, der auch den ursprünglich tragischen Schluß nicht in burlesker, aber in ironisch humorvoller Weise wandelte. Die Angleichung der alten Liedfabel an die neue Zeit erstreckt sich bis auf Äußerliches, wenn z. B. die Stämme der Völkerwanderungszeit nach ihren Sitzen des 10. Jahrhunderts angesiedelt und die Burgundenkönige mit ihrem Gefolge darüber zu Franken werden, wie denn auch die nach Virgilschem Vorbild angelegte Reiterschlacht durch Einzelzüge damaliger Ungarnkämpfe belebt wird.

Etwa ein Jahrzehnt später als Ekkehard das altheimische Waltherlied zu einem lateinischen hexametrischen Epos weitete, schuf im Kloster S. Èvre bei Toul ein aus dem Wasgau stammender deutscher geistlicher Dichter in käsurgereimten Hexametern das erste Tierepos, indem er gleichfalls an heimische Dichtung anknüpfte. Die volkstümliche Tierdichtung beschränkte sich damals keineswegs nur auf Tierschwank und Tiermärchen, vielmehr führten einzelne Äsopische Fabeln wie etwa die schon in Fredegars fränkischer Geschichte bezeugte Fabel vom gegessenen Hirschherzen oder die von Paulus Diaconus dichterisch behandelte Fabel von des Löwen Krankheit und Hoftag damals längst ein unliterarisches Dasein und brauchten nicht mehr durch lateinische Schulbearbeitungen vermittelt zu werden. Im Sammelbecken volkstümlichen Erzählguts waren Tierschwank, Tiermärchen und lehrhafte Fabel schon früh miteinander verschmolzen. Die primitive, bei allen Völkern durch Wortmetapher, Gleichnis und Sprichwort bezeugte Neigung durch verhüllende Bildlichkeit des Tierlebens zu verwarnen und zu belehren, kam der Aufnahme lehrhafter Tierfabel entgegen, bestärkt durch biblisch theologisches Tiergleichnis der Predigt. Die deutschen Endreimverse von Hirsch und Hinde oder vom großen Eber, die uns fragmentarisch überliefert sind, bezeugen, wie sehr sich Volkstümliches und Geistlich-Gelehrtes in der kleineren Tierdichtung des 10. Jahrhunderts berührten.

Geistliche gaben damals der Tierdichtung gern einen satirischen Beigeschmack. Die Tiererzählungen von Priester und Wolf und von der Eselin der Nonne Alverad, beide in der Cambridger Liederhandschrift überliefert, enthalten satirische Spitzen gegen das Mönchtum im allgemeinen oder gegen eine ganz bestimmte Einzelperson. Eine Satire gegen die Verweltlichung des Mönchsstandes ist auch die Ecbasis captivi (Befreiung eines Gefangenen) unseres Touler Dichters, den seine Schulbildung befähigt, vorhandene Tiererzählungen episch auszuweiten und in der Form von Rahmen- und Innenerzählung zu verbinden.

In die Rahmenerzählung, nach der ein der Herde entflohenes Kalb in die Macht eines Wolfs gerät, aber dann durch die nacheilende Herde befreit wird, ist die Fabel vom kranken Löwen und geschundenen Wolf eingebettet, die der Wolf der Außenfabel von seinem Ahnherrn Wolf erzählt. Wie in der Innenfabel der Fuchs, so steht in der Außenfabel der Wolf im Vordergrund, den Raubgier und Betrug, wie die Grabschrift zusammenfassend lehrt, ins Verderben stürzten. Die Mordgier des Wolfs ist um so verbrecherischer, weil er sich nach dem biblischen Bild des Wolfs in Schafskleidern in das Mönchsgewand der Askese hüllt, weil sein Blutdurst die feste Ordnung klösterlichen Gelübdes bricht:

Mönch zwar nennst du dich, doch vom Pfade des Rechten gewichen
Häufst du Verbrechen und strebst zu zerstören die heilige Ordnung.
Gegen Kälbchen, das sanfte, bezähme die finstere Mordgier.
Wachsam erscheine der Mönch, durch mächtige Fessel gehalten,
Was ihm die Regel gebietet, in Worten und Werken zu achten —



Ungehorsam hat das Kälbchen ins Unglück gebracht; demütige Unterordnung ist auch von den Großen des Reichs, von den Fürsten und Dienern bei Hofe zu fordern. Der Übermütige soll gedemütigt werden und wehe dem Herrn, der seine Diener von ihren Pflichten entbindet. Die Grundtugend der Mäßigung, der Demut ziemt auch dem Herrscher und wird daher als Haupteigenschaft an dem zum König berufenen Parder hervorgehoben. Reichtum und Besitz, der sich nicht mit Umsicht und Mäßigung paart, zerrinnt in nichts. Auch der Löwe wird gemahnt, sein Herz nicht an irdische Schätze und den Ruhm der Welt zu hängen, die ihren Freund doch nur betrügt.

Die absichtliche Verschmelzung klösterlicher und weltlich höfischer Sphäre, die am stärksten in der Gestalt des mönchisch-höfischen Fuchses zum Ausdruck kommt, gibt dem Ganzen eine zwiespältig ironische Stimmung, die sich oft in Humor auflöst. Aber nicht immer ist es dem Dichter gelungen, das Einmalige und Besondere seiner Erfahrungen ins Allgemeine zu erheben. Die zahlreichen Anspielungen auf seine klösterliche Welt bleiben vielfach unverständlich, zumal sich das Gemeinte allzuoft in mosaikartig aneinandergereihte Zitate hüllt, daß man streckenweis geradezu von einem Cento sprechen kann. Dieser unerlebte Mosaikstil erinnert an karolingischen Klassizismus, dessen 'aetas Horatiana' auch für das Übergewicht der Horazanleihen vorbildlich war.

Ekkehards Waltharius verkörpert das kriegerische Ideal seiner Zeit. Walther ist miles militaris. Als königlicher Prinz ist er natürlich vertraut mit dem höfischen Zeremoniell. Aber der Dichter läßt die höfische Seite ganz in den Hintergrund treten. Der etwa hundert Jahre jüngere Ruodliebroman, ebenso wie der Waltharius von einem Klostergeistlichen verfaßt, stellt umgekehrt die kriegerischen Eigenschaften seines Helden ganz zurück hinter seinen gesellschaftlichen. Ruodlieb ist das Ideal eines miles curialis.

Selbstverständlich dient auch er seinem Herrn als tapferer Krieger und führt ähnlich wie Walther die Truppen seines Königs siegreich ins Feld. Aber statt Waffenlärm hören wir hier ausführlich von Friedensverhandlungen und möchten annehmen, daß der Dichter in dem nicht erhaltenen Abschnitt nur kurz zusammenfassend über das Kriegsunternehmen selbst berichtete. Der Dichter zeigt seinen Helden als Vorbild höfischen Benehmens, höfischer Fähigkeiten und höfischer Gesinnung inmitten verschiedener Lebenskreise höfischer Kultur, zuerst als Dienstmann an einem königlichen Hof. Ruodlieb gefällt hier zunächst durch seine weidmännische Tüchtigkeit und Erfahrung, vor allem durch die Wirkung des Krauts Buglossa auf Fische und Wölfe. Nach siegreicher Führung der königlichen Truppen mahnt er zur Mäßigung gegen den Feind, zur Milde gegen die Gefangenen:

Sei Löwe kämpfend, in der Rache Lamm.
Es ehrt euch nicht, rächt ihr den bittern Schaden;
Doch Einhalt eurem Zorn zu tun, ist groß —

In den Friedensverhandlungen zeigt er diplomatisches Geschick, wobei ihm seine Kenntnis des Schachspiels zustatten kommt. Der Friedensschluß des Königs gibt Gelegenheit, königliches Zeremoniell als Ausdruck königlichen Ansehens, königlicher Würde und königlicher Humanität zu entfalten. Wahrhaft königlich ist auch der Abschied, bei dem der König außer von seinen Schätzen auch von seiner Weisheit spendet. Das Abschiedsgeleit des Jägers zeigt den zärtlich empfindsamen Charakter höfischer Freundschaft innerhalb des königlichen Gefolges.

Ruodlieb erscheint sodann in dem kleineren und engeren Kreis einer verwitweten Schloßherrin mit ihrer Tochter, in dem er sich höfisch unter höfischen Damen bewegt. Aber eingeführt



wird er auch hier durch seine weidmännische Kunst, während sein mitgekommener Neffe die Diebesdressur seines Hundes zum besten gibt. Die Herrin sitzt neben Ruodlieb, die Tochter neben dem Neffen zu Tisch: sie essen aus gemeinsamer Schüssel und trinken aus gemeinsamem Becher. Das höfische Tischzeremoniell wird beachtet. Die höfische Kleidung der Männer ist bereits ganz auf das gesellschaftliche Beisammensein mit Frauen eingestellt. Ruodlieb unterhält die Gesellschaft durch meisterhaftes Harfenspiel, mit dem er selbst die Kunst der Spielleute übertrifft. Zu seiner letzten Weise tanzen Neffe und Tochter, 'so wie der Falke um die Schwalbe kreist'; sie setzen sich dann im Würfelspiel gegenseitig zum Pfande, sich immer weiter aneinander verlierend. Ruodlieb plaudert indessen mit der Herrin, sie gedenken der Mutter.

Der letzte Abschnitt zeigt Ruodlieb als Glied seiner Familie. Ein sprechender Vogel, der der Mutter die Botschaft kündet, darf als begleitendes Motiv auch in diesem Teil der Dichtung nicht fehlen. Auch das Leben dieses engsten und intimsten Gemeinschaftskreises ist von höfischer Form und Gesittung durchdrungen. Es wiederholen sich die Formen des Kleidens und des Mahls. An die Stelle der höfischen Damen ist hier die Mutter getreten, der Ruodlieb voll Ehrerbietung den Hochsitz einräumt:

— Auf den Hochsitz soll
Sich Ruodlieb setzen, doch er weigert sich,
Und untertänig nimmt er wie ein Gast
Der Mutter rechts von ihr den Platz; denn gern
Läßt er ihr alle Herrschaft. Was sie reicht,
Nimmt er von ihr in Ehrerbietung an —

Sowohl die Hochzeit, die Ruodlieb als Wirt dem Neffen ausrichtet wie der Familienrat, der der eignen Bewerbung vorausgeht, zeigen Ruodliebs rücksichtsvolles und formbeherrschtes Wesen auch der weiteren Familie gegenüber.

Ethische Grundlage dieser höfischen Gesittung ist vor allem die Mäßigung. Selbst der zum Vergeben und zur Feindesliebe allzeit bereite König gesteht beim Abschied, daß er in der Mäßigung noch von Ruodlieb übertroffen werde:

— Fern sei von mir,
Daß ich dem Leides füge, der noch niemals
Mich in den kleinsten Zorn gebracht, dagegen
Mich oft, den Zürnenden, zu Lammesmut
Besänftigt und sich immer treu erwies.
Hat er des Elends schwere Last getragen,
So hat er sie doch nie sich merken lassen —

Seine Mäßigung bewahrt ihn vor gefährlichen Liebesabenteuern, bewahrt ihn vor allem vor Habsucht. Beim Schachspiel lehnt er jeden Gewinn ab und als ihn der König zwischen Gold und Weisheit wählen läßt, verschmäht er die Schätze:

Den Schätzen wird, man weiß es, nachgestellt,
Sie nagt der Rost, sie stehlen auch die Diebe,
Sie bringen zwischen Sipp und Freunden Haß
Und reizen selbst den Vater, daß er Treue
Den Kindern bricht. Viel besser ist es Schätze
Zu missen als Verstand —

Als er sich dann später doch mit diesen Schätzen belohnt sieht, die vorher mit solch offensichtlicher Freude am Schmuck vor uns ausgebreitet wurden, da dankt er Gott in demütiger Gesinnung, daß er den Menschen solcher Gnadengabe würdigte. Wie er selbst nie dem Laster der Habgier nachgibt, so schützt seine Gerechtigkeit die Schwachen, die Witwen und Waisen vor der Habgier anderer.

Zur Selbstbeherrschung, Mäßigung und Gerechtigkeit gesellt sich weise Besonnenheit, mit der er an den sittlichen Grundlagen, an der Treue gegen sich und andere festhält. Im Dienst des Königs bewahrt er Treue, indem er für ihn, sein Volk und sein ganzes Reich — *pro me pro populo pro cuncto denique regno* — sein Leben einsetzt; im Dienst der Seinen und seiner



Familie, indem er dem Neffen auf den Weg der Ordnung zurückhilft; vor allem aber der Mutter gegenüber, deren Anspruch auf den Sohn auch sein königlicher Herr willig nachgibt. Die Liebe zu seiner Mutter, die in allen Teilen der Dichtung gleichmäßig stark zum Ausdruck kommt, nährt wie ein lebendiger Quell seine sittliche Festigkeit. Sie leitet aus der Ferne seine Entschlüsse, zieht ihn unwiderstehlich zur Heimat, mahnt ihn an die Vergänglichkeit irdischer Jugend, mahnt in die Gegenwart und Zukunft, alle irdischen Glücksgüter demütig aus Gottes Gnadenhand zu empfangen.

Ruodliebs Tugenden sind die Tugenden des Herrschers. Am königlichen Hof handelt Ruodlieb ganz im Sinn der hohen Berufsauffassung seines Herrn. Mäßigung in Gestalt christlicher Demut ist die Grundeigenschaft des großen Königs, der 'gottähnlich im Verzeihen' nicht rächen sondern vergessen will, der Feindesliebe übt, der die feindlichen Gefangenen, ja selbst den Anstifter des Krieges wie eigne Gefolgsleute hält, der den besiegten König ganz als seinesgleichen behandelt, ihn ängstlich vor jeder Demütigung bewahrend, der, um ihn nicht zu berauben, seine dargebotenen Gaben ablehnt und doch aus der reichen Fülle für sich und seine Tochter etwas auswählt, um nicht zu verletzen. Dieser Friedensfürst, vom besiegten König 'Schutz an Christi Statt' — *columen nostri tu solus es in vice Christi* — genannt, verkörpert das auf christliche Demut gegründete Augustinische Herrscherideal, das hier vom königlichen Hof ausstrahlt als Ideal höfisch-ritterlicher Tugenden schlechthin. Wohl ist auch Ruodlieb zum König berufen, aber sein ganzes vorbildliches Wesen ist nicht nur vorbereitend sondern als derjenigen Lebensstufe eigentümlich gemeint, auf der er gerade steht. Im Zeitalter der Ottonen wurden auch die kleineren Höfe von der Kultur der königlichen und kaiserlichen Pfalz berührt, nicht nur von den Formen dieser Kultur, sondern auch von der zugrunde liegenden Gesittung.

Königtum, Adel und besitzendes Bauerntum sieht der Dichter als Herrenschicht zusammen. Wie nahe sich ihm diese Stände berühren, zeigen die Weisheitslehren, die der König dem Ritter gibt. Auch der bäuerliche Herr muß Demut und Mäßigung üben. Der arme Bauer, der ganz unbäuerlich von einer reichen Witwe geheiratet wird, ist wohl haushälterisch, aber nicht geizig. Er sorgt für das Wohlergehn seiner ihm anhänglich ergebenen Knechte und Mägde, die er Kinder nennt, während sie ihn Vater heißen: 'Niemals sah man größere Liebe unter Hausgenossen — *contectales* —.' Patriarchalisch schneidet er das Brot und teilt es unter die Seinen. Kehrt ein Gast ein 'von Gott gesandt', feiert er mit ihm und den Seinen das Ostermahl, indem der Gast die Bissen unter das zur Tischgemeinschaft gehörige Gesinde austeilt wie das Sakrament — *pro sacramentis pueros partitur in omnes* —, so sehr wird dies bäuerliche Gemeinschaftsmahl als liturgische Ausstrahlung empfunden.

Wo Zucht und Selbstbeherrschung fehlt, da wanken die sittlichen Grundlagen überhaupt, das beweist die Zügellosigkeit des 'Roten' der beherrschten Charakterfestigkeit Ruodliebs gegenüber. Das triebhafte junge Weib des ungastlichen alten Bauern läßt sich in wenigen Stunden zum Gattenmord verleiten. Ebenso maßlos in ihrer ergreifenden Selbstanklage und Bußbereitschaft findet sie vor dem weltlichen Richter Mitleid und Erbarmen, weil der Glaube an die sündenvergebende göttliche Gnade, den Hrotsviths Dichtungen verkünden, auch zum innersten Besitz unseres Dichters gehört. Eben hier wurzelt seine erstaunliche Humanität, die durch sein spezifisches Bildungserlebnis der Antike ins Höfisch-Weltliche abgewandelt ist. Jedenfalls vermittelte ihm die Schule die Kunst des hellenistischen Romans, der, damals im Abendland neu bearbeitet und angeeignet, den gefühlsbetonten, oft sentimentalen Charakter unserer Dichtung mitbestimmt hat. Darüber hinaus hatte unser Dichter vielleicht Gelegenheit,

Ohlenroth'sche Buchdruckerei Erfurt

Lieferung 183.

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. A. Baumstark-Münster; Prof. Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Prof. D. B. Fehr-Zürich; Prof. D. W. Fischer-Gießen; Prof. Dr. W. Geiger-München; Prof. Dr. G. Gesemann-Prag; Prof. Dr. H. v. Glasenapp-Königsberg; Dr. W. Gundert-Tokio; Prof. Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. H. Hecht-Göttingen; Prof. Dr. H. Heiss-Freiburg i. Br.; Prof. D. Dr. J. Hempel-Göttingen; Prof. Dr A. Heusler-Basel; Prof. Dr. A. Kappelmacher-Wien; Prof. Dr. W. Keller-Münster; Prof. Dr. J. Kleiner-Lemberg; Prof. Dr. V. Klemperer-Dresden; Prof. Dr. B. Meissner-Berlin; Prof. Dr. G. Müller-Münster i. W.; Prof. Dr. F. Neubert-Breslau; Prof. Dr. A. Novák-Brünn; Prof. Dr. L. Olschki-Heidelberg; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Prof. Dr. P. Sakulin-Leningrad; Prof. Dr. H. H. Schaeder-Berlin; Prof. D. H. W. Schomerus-Halle; Prof. Dr. L. Schücking-Leipzig; Prof. Dr. J. Schwietering-Münster i. W.; Prof. D. Dr. R. Wilhelm-Frankfurt a. M.

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

lebendige antike Form in der späten Tradition des byzantinischen Hofs unmittelbar auf sich wirken zu lassen.

Wie dem auch sei. Das Eigentümliche seiner scharf beobachtenden, auch das Kleine und Alltägliche hineinziehnden Kunst verdankt dieser weltoffene lebenserfahrene Dichter offenbar dem eigensten Bereich seiner geistlichen Tätigkeit: der Seelsorge und der Predigt. Die deutsche Predigt, im Zeitalter der karolingischen Mission recht eigentlich ins Leben gerufen, hatte zur Zeit unserer Dichtung in den großen bischöflichen Predigern wie Bardo von Mainz und Benno von Osnabrück einen Höhepunkt erreicht, von dem wir uns nur eine unvollkommene Vorstellung machen können, da uns wohl lateinische Vorbilder, nicht aber die mündlich ausgeübte deutschsprachige Form überliefert ist. Wir wissen nur allgemein von dem paränetischen Charakter der damaligen Predigt, die zur Tugend ermahnte, vor Lastern warnte, zur praktischen Sittlichkeit erziehen wollte. Ihre auf konkretisierende Verständlichkeit und Eindringlichkeit gerichtete Absicht greift zu beispielhaften, der Überlieferung oder dem Leben entnommenen Erzählungen von eindrucksfähiger Kraft. Ihre Neigung zur Standespredigt kam der Gliederung unserer Dichtung entgegen, die nicht etwa auf den Lehren des Königs, sondern auf den verschiedenen Lebenskreisen beruht, in denen der Held seine höfische Zucht und Selbstbeherrschung bewährt. Die königlichen Lehren sind wohl geeignet, die einzelnen Stufen in ihrer beispielhaften Bedeutung noch stärker voneinander abzuheben und kommen insofern dem Kompositionsprinzip episodenhafter Vielheit entgegen, sind aber z. T. so sehr rein nützlicher Art und so wenig auf allgemein Sittliches gerichtet, wie das bereits an dem zweiten vom Dichter ausgeführten Lehrbeispiel vom Durchreiten der Saat sichtbar wird, daß der weitere Verfolg dieses Weges zu einem kümmerlichen Machwerk von engem Horizont geführt hätte. Zum Glück hat sich der Dichter entschlossen, in seine ursprüngliche Bahn wiedereinzulenken.

Der Schluß der Dichtung, der die Erfüllung des vorausahnenden mütterlichen Traums aus Mitteln der deutschen Heldensage bestreitet, durfte zu solcher Kürze zusammengedrängt werden, weil die vorausgehnde Laufbahn des Helden seine königlichen Tugenden hinreichend bewährte, um ihm auch nun auf königlichen Namen und Reich Anrecht zu gewähren.

Der nur in Fragmenten zweier Handschriften des 11. Jahrhunderts, im wesentlichen der vom Dichter durchkorrigierten Originalhandschrift auf uns gekommene Ruodliebroman richtet seine Forderung höfischer Sittlichkeit erst an wenige Auserlesene. Eine umfassendere gesellschaftliche Schicht, die dem hier aufgestellten, künftige Entwicklung vorausnehmenden Ideal Verständnis entgegengebracht hätte, war noch nicht vorhanden. Darum blieb dieser in eigenwillig germanisiertem Latein geschriebene Roman ohne Nachfolge, bis mit der Bereitschaft einer größeren sozialen Schicht auch eine adäquate deutschsprachige dichterische Form herangereift war.

c) Deutsche Prosa

Zur Zeit des Ruodliebromans gibt es nur eine unliterarische deutsche Dichtersprache, in der außer dem heimischen Heldenlied die primitiven Gattungen weiterlebten. Deutsche Literatursprache existiert nur als Prosa, die sich durch Übersetzung aus dem Lateinischen herausbildete. Sie kam mit Notker dem Deutschen, dessen literarische Tätigkeit zu Beginn der 80er Jahre des 10. Jahrhunderts einsetzt, zu rascher Blüte, weil der St. Galler Mönch aus dem Geist seiner Zeit heraus stärker als alle anderen Übersetzer vor ihm an die volkstümliche Prosa anknüpfte.

Notker war Lehrer der Klosterschule, er wird im St. Galler Totenbuch *doctissimus atque benignissimus magister* genannt. Ekkehard IV. verdankt ihm seine wissenschaftliche Ausbildung in Glossierung und Textkritik. Notkers gesamte schriftstellerische Tätigkeit steht im Dienst der Schule, wie Ekkehard IV. in seinem Nachruf auf den Lehrer zusammenfaßt: *Teutonice propter caritatem discipulorum plures libros exponens.* Außer einigen lateinischen Schulbüchern schreibt Notker vor allem deutsche Schulübersetzungen, die nach der Gewohnheit des Unterrichts zugleich übersetzen und erklären. Notker gibt jedesmal zuerst den Satz im Urtext, dann die Übersetzung und schließlich die Erklärung. Seine Erklärungen fußen wie andere Schulkommentare der Zeit auf Vorhandenem, sie kompilieren und kürzen, fügen aber auch hinzu aus eignem Wissen.

Notker stellt seine Arbeiten in den Dienst des Unterrichts der septem artes. In seinem Brief an Bischof Hugo von Sitten sagt er ausdrücklich, daß er diese Wissenschaften nicht um ihrer selbst willen treibe, sondern als schulmäßige Vorbereitung zur Theologie. Philosophische und theologische Studien sind ihm vom Standpunkt des Lehrers eine ungetrennte Einheit. In eben diesem Briefe, den er fünf Jahre vor seinem Tode schrieb, nennt er die Schriften philosophischen und theologischen Inhalts, in gebundener und ungebundener Rede, die er bis dahin für den Schulunterricht herrichtete: des Boethius De consolatione philosophiae, dessen lateinische Bearbeitungen der Aristotelischen Kategorien und Hermeneutik, die Nuptiae Philologiae et Mercurii des Martianus Capella und den Psalter, außerdem die verloren gegangenen: Boethius' De Trinitate, die Disticha Catonis, Virgils Bucolica, die Andria des Terenz, die Principia arithmeticae, und Gregors Moralia in Iob. Von seinen deutschsprachigen Schriften noch nicht erwähnt ist die auf Boethius zurückgehnde, ganz deutsch abgefaßte Abhandlung über die Musik, vielleicht eine seiner letzten Arbeiten.

Die wichtigsten philosophischen Schriften Notkers gehören ins Gebiet des Triviums, vor allem der Rhetorik und Dialektik. Das Trostbuch des Boethius ist durch die mittelalterlichen Kommentatoren, die an die Form seiner philosophischen Behandlung anknüpften, zu einem Lehrbuch der Rhetorik und Dialektik geworden, während die Nuptiae Martians von vornherein als Lehrbuch der septem artes angelegt waren. Nachdem Boethius und Martian seit dem Ende des 9. Jahrhunderts vor allem durch die Kommentare des gelehrten Dunchad-Schülers Remigius von Auxerre für das Studium des Triviums fruchtbar gemacht waren, blühte der Schulunterricht sichtlich empor. Remigius' Kommentare liegen nicht nur Notkers Boethius, Martian und Psalter zugrunde, sie werden auch auf seine Andria des Terenz und seine Disticha Catonis gewirkt haben. Auch der Psalter soll nicht nur theologisches sondern daneben auch philosophisches Wissen der septem artes vermitteln. Im Vordergrund philosophischer Unterweisung steht Rhetorik und Dialektik, aber es bietet sich auch Gelegenheit zu grammatischen, historischen, mythologischen und naturwissenschaftlichen Exkursen.

Notker nennt Bischof Hugo gegenüber seine niedergeschriebenen Übersetzungen etwas bis dahin nahezu Unerhörtes — *res paene inusitata* —, obwohl doch jede Glossierung und Übersetzung seit den Tagen Karls auf eben dies deutschsprachige Unterrichtsziel hinauslief. Trotz dem literarischen Tauschverkehr einzelner Stifter und Klöster versuchte jede Einzelschule in isolierter Sondertradition selbständig aus eigner Kraft antik christlichen Geist mit deutschem zu verschmelzen. Daß einmal in Murbach der Isidor und in Fulda der Tatian übersetzt wurde, ist für Notker bedeutungslos geblieben, obwohl die Fuldaer Tatianübersetzung wohl schon damals in St. Gallen lag. Und zusammenhängende Übersetzungsdenkmäler der Schule des eignen Klosters, an die anzuknüpfen sich verlohnt hätte, eine eigne Übersetzertradition war



offenbar nicht vorhanden. Notker leistete also tatsächlich etwas in St. Gallen bis dahin noch nicht Unternommenes. Dabei knüpft er an deutschsprachigen Schulunterricht an, der gerade in St. Gallen trotz zeitweiligem Rückgang sicher nie ganz erloschen sein wird, während es damals natürlich andere Schulen gab, die an lateinsprachigem Unterricht festhielten. Wie die Unterrichtssprache der Texterklärung aussah, sehn wir an der Mischprosa der Notkerschen Kommentierung, obwohl wir es natürlich auch hier mit einem stilisierten schriftsprachlichen Gebilde zu tun haben. Diese Erklärungen lassen in pädagogischer Absicht technische Worte und schwierige Begriffe bestehn, weil deutsche Wortübersetzungen verunklärende Assoziationen an bisher übliche Bedeutungen des gleichen Worts oder Wortbestandteils wachrufen würden. Deutschsprachliches ist in dieser Mischprosa häufig auf Beziehungsworte beschränkt. Denn diese Erklärungen in Mischprosa wollen ja den Inhalt eines Satzganzen dem Verständnis des Schülers in möglichst einfacher Form nahebringen. Wie synthetisch Notker verfährt, zeigen auch seine lautlichen Beobachtungen und orthographischen Grundsätze, die nicht auf das isolierte Wort sondern das Satzganze gerichtet sind.

Notkers erklärende Tätigkeit greift schon in den vorangestellten Text, wenn er die Wortstellung schwer verständlicher Prosasprache ändert, metrische Form in Prosa auflöst und gelegentlich sogar ein Wort durch ein Glossem ersetzt. Auch in die eigentliche Übersetzung, in der das Latein fast ganz zurücktritt, können erklärende Zusätze eindringen. Sein nie ruhender Wille, um jeden Preis verständlich zu sein, verbunden mit einer sicheren Lateinkenntnis, gibt ihm dem lateinischen Text gegenüber eine außerordentlich große Freiheit, die sich bis zur bloßen Inhaltsangabe steigern kann. Daß er lateinische Partizipial- und Infinitivkonstruktionen nicht vermeidet, erklärt sich daraus, daß sie der althochdeutschen Syntax bereits ganz geläufig waren, wie Notker denn auch diese Formen ganz selbständig ohne lateinisches Vorbild anwendet.

Die auf äußerste Klarheit gerichtete Lehrtendenz Notkerscher Übersetzung strebt nach größter Einfachheit des Ausdrucks und entkleidet daher die antike Vorlage ihres rhetorisch poetischen Schmucks, wenn etwa die Boethiusstelle *tranquillo sereno radiat saepe mare inmotis fluctibus, saepe concitat aquilo ferventes procellas verso aequore* wiedergegeben wird durch *eina wîla ist ter mere stille unde lûtterêr, andera wîla twarôt er trûobêr.* Aber Notker bleibt nicht bei dem Negativum stehn, daß er tägliche Umgangssprache schreibt, sondern, und darin liegt recht eigentlich das Bedeutsame seiner Leistung, er ersetzt die schwülstige Rhetorik seiner lateinischen Texte durch volkstümlich gehobene Ausdrucksweise, auf der auch die Sprache des Rechts, der Predigt und einzelner Gattungen volkstümlicher Dichtung beruht. Was in früheren althochdeutschen Übersetzungen sporadisch auftrat, wird für Notker zur Regel und gibt seiner Kunstprosa das Gepräge. Notker überträgt nicht Worte sondern Sätze, die geschlossenen Wortgruppen, formelhaften Verbindungen und sprichwörtlichen Wendungen Einlaß gewähren, wenn nur Sinn und Melodie des Satzganzen es gestatten. Durch die Fülle volkstümlicher oder im volkstümlichen Geist neu geprägter Wortverbindungen alliterierender und nicht alliterierender Art, durch Wortschöpfungen, die aus dem gleichen volkstümlichen Geist geboren sind und sich keineswegs nur auf Gelehrtes beschränken, schließlich auch durch den konkretisierenden Zug sprachlichen Denkens erhält Notkers Prosa eine urtümliche Frische und Selbständigkeit dem übersetzten Text gegenüber, daß wir hier durchaus von einer Kunstform sprechen dürfen, die aus volkstümlichem Sprachempfinden emporgewachsen ist, um dem christlich humanistischen Geist jener Zeit Ausdruck zu verleihen.

Trotzdem hat Notkers Schöpfung keine Fortsetzung gefunden, weder in St. Gallen noch





17. Liturgische Handlung (Beginn der Messe). Elfenbeinskulptur des 9./10. Jahrhunderts.

in andern Klöstern. Schon bald nach Notkers Tode zog in St. Gallen der Geist von Cluny ein, der dem Werk Notkers des Deutschen kein Verständnis entgegenbrachte. Einzig und allein die Übersetzung des Psalters hat Notker überdauert, aber nicht in der Gestalt des humanistischen Schulbuchs, die Notker ihm gab, sondern als theologisches Lehrbuch, zu dem es noch im 11. Jahrhundert hergerichtet und gemeinsam mit Predigten und katechetischen Stücken überliefert wurde.

d) Geistliches Spiel

Das geistliche Spiel des Mittelalters erwächst aus der Liturgie, aus liturgischem Wort und liturgischer Handlung. Die lateinisch abendländische Form des Spiels, an der die volksprachige emporrankt, ist eine Schöpfung der frühromanischen Periode, die dem Spiel bis weit in das 12. Jahrhundert hinauf ein vorwiegend symbolisch liturgisches Gepräge gibt, ganz davon abgesehen, daß sich frühe Formen liturgischer Osterfeier bis in die Gegenwart lebendig erhielten, immer bereit, auf die Entwicklung des Spiels in erhaltendem Sinn von neuem einzuwirken. Die enge Verbundenheit mit der Liturgie wird begreiflich, wenn wir Handlung sowohl wie Wort, seit der Geburtsstunde des Spiels einander zugeordnet, in ihrer beiderseitigen liturgischen Verwurzelung erkennen.

In der nämlichen Zeit, in der Notker Balbulus seine Sequenzen schuf, tritt uns in den Tropen eine andere neue Form liturgischen Gesanges entgegen, die in ungebundener Prosaform zunächst ebenso wie die Sequenz ganz von der Musik bestimmt wird. Die Tropen sind einmal textliche Erweiterungen aller gesungenen Teile der Liturgie, die die vorhandenen Melismen syllabisch auflösen, dann aber auch Erweiterungen von Text und Melodie zugleich, die angeschlagene Stimmung eines lyrisch-musikalischen Teils in Wort und Weise weiter auszukosten. Immer bleibt eine gewisse Abhängigkeit von dem jeweils tropierten Stück, so daß sich der Tropus nie ganz aus seinem liturgischen Zusammenhang zu lösen vermag, wie das bei der Sequenz der Fall ist. Über die Liturgie hinaus verdiente er als selbständige musikalisch dichterische Form keine literarhistorische Beachtung, wenn er nicht für das Verständnis des geistlichen Spiels von entscheidender Bedeutung wäre.

Wie für die Sequenz so scheint auch für den Tropus die erste Anregung von Frankreich auszugehn. Er fand sogleich auch in Deutschland lebhaften Widerhall, vor allem in den Klöstern. Für St. Gallen ist des älteren Notker Mitbruder Tutilo ausdrücklich als Tropenverfasser und -komponist bezeugt. Er, der Schöpfer des Weihnachtstropus *Hodie cantandus* wird um die Wende des 9./10. Jahrhunderts auch den Ostertropus *Quem quaeritis* geschaffen haben, dessen älteste Form durch eine St. Galler Handschrift des 10. Jahrhunderts überliefert ist:

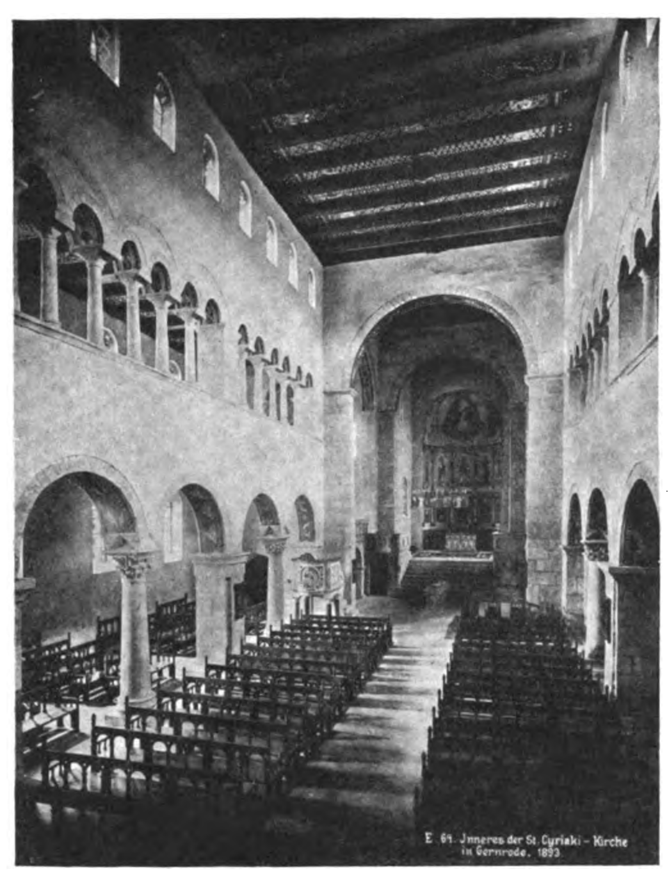
Quem quaeritis in sepulchro, christicolae?
Iesum Nazarenum crucifixum, o cœlicolae.
Non est hic, surrexit, sicut praedixerat;
Ite nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Dieser dialogisch geformte Quem quaeritis-Tropus erweitert den Oster-Introitus, wie denn in der ersten Zeit der Tropendichtung vor allem die Meßliturgie und zwar vornehmlich der Introitus tropiert wird. Der Introitustropus wird antiphonisch in Wechselchören gesungen ohne Beziehung zu einer kultischen Handlung oder gar zu einer liturgisch handelnden Person. Die gesungenen Worte sind allein auf ein übergeordnetes Göttliches gerichtet, das durch eben diese Worte verherrlicht wird. Erst als dieser Tropus vom Introitus und der Meßliturgie gelöst und innerhalb des Officiums einer kultischen Handlung zugeordnet wurde, entfaltete sich dramatisches Leben.

18. Quem quaeritis-Tropus. Aus einem St. Galler Tropar. Um 950.
(Nach Gautier, Histoire de la poésie liturgique.)

Dieser mit unserm Tropus am Ende der Ostermatutin verbundene kultische Brauch knüpfte sich an das symbolische Grab des Auferstandenen, an den letzten Akt einer liturgisch-symbolischen Handlungsreihe, die mit der Kreuzverehrung des Karfreitags begann und mit dem Grabesbesuch am Ostermorgen endete. An die Adoratio crucis der Karfreitagsliturgie, die uns für das Abendland seit dem 8. Jahrhundert bezeugt ist, fügte man im Laufe des 9. Jahrhunderts Kreuzniederlegung und Kreuzerhebung, Depositio und Elevatio, die, wenn auch außerhalb der offiziellen Liturgie stehend, von der liturgischen Adoratio ihren einheitlichen Sinn erhielten und ganz von liturgischem Geist erfüllt sind. Der Adoratio zwischen Non und Vesper folgte die Depositio vor oder nach der Vesper. Die Elevatio lag ursprünglich am Schluß der Ostermatutin nach dem dritten Responsorium vor dem Tedeum, solange die von der Adoratio ausgehnde Handlungsreihe durch sie zum Abschluß gelangte, was bis in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts hinein der Fall war. Denn nach althergebrachter liturgischer Anschauung liegt hier die Stunde, in der Christus auferstanden ist. Durch eine Anzahl von Texten aus Süd- und Norddeutschland, aus Frankreich, England und Ungarn, darunter eine verhältnismäßig frühe St. Galler Überlieferung des 11. Jahrhunderts, ist dieser ursprüngliche liturgische Ort noch für die Elevatio bezeugt. Hier an diesem Punkt lag der innerhalb des kirchlichen Kults ganz unvergleichliche Umschwung der Trauer zur Freude, der Fasten zu Ostern, der Karwoche zum Herrentag, des Gottestodes zur Auferstehung, hier ballte sich kultisches Erleben zu äußerster Spannung, um zur ersten dramatischen Szene, der unmittelbar folgenden Visitatio, durchzustoßen, die als gültigeres kultisches Symbol der Auferstehung die Elevatio eigentlich überflüssig machte, sie aus ihrer ursprünglichen Stelle vor die Matutin zurückdrängte und oft zur vorbereitenden Handlung ohne symbolische Geltung erniedrigte.

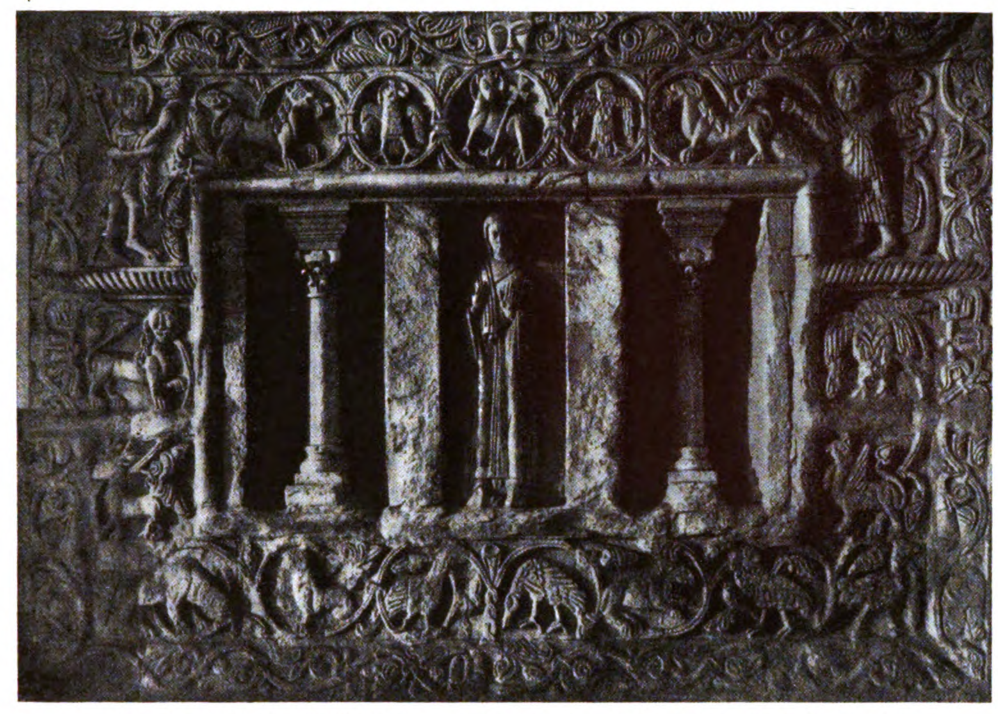
Denn in der Visitatio, in der die Marien verhüllten Antlitzes *tremulae et gementes* zum Grabe gehn und die Antiphon 'Quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti' *submissa voce*, dagegen nach der Verkündigung der Osterbotschaft ihr in das Tedeum der ganzen Kultgemeinschaft ausklingendes 'Surrexit Dominus' *iubilantes* singen, kam die Peripetie der Osternacht



19. Stiftskirche in Gernrode. 10. Jahrhundert.

zu sinnfälligstem Ausdruck. Mochte auch die responsoriale Form der vorausgehnden, von cantor und Chor vorgetragenen Gesänge die Vortragsweise des ursprünglich in antiphonischer Umgebung stehnden Quem quaeritis-Tropus lockern, so stellte man doch nur selten der Drei-Marien-Gruppe einen einzelnen Engel gegenüber. Meist sind es zwei cœlicolae, die den Ostertropus im Wechsel mit den christicolae-Marien singen. Das letzte Responsorium *Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Iacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Iesum, alleluia, alleluia. Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole* führt schlicht berichtend in die Handlung der Visitatio ein.

Das früheste Zeugnis einer Visitatio, d. h. einer Verbindung des Quem quaeritis-Gesangs mit der Handlung des Grabbesuchs bietet außer der Überschrift einer Bamberger Fassung aus dem 10. Jahrhundert *Ad visitandum sepulchrum presbyteri vice mulierum* die eingehnde Anweisung der zwischen 965 und 975 entstandenen, vielfach auf Bräuche des Festlands gestützten Concordia regularis des Bischofs Äthelwold von Winchester: 'Während der dritten Lesung (der Matutin) sollen sich vier Brüder umkleiden. Einer von ihnen soll mit der Alba bekleidet hereinkommen, als ob er eine gottesdienstliche Handlung auszuüben habe und soll sich unbemerkt an die Grabesstätte begeben und dort mit einer Palme in der Hand still sitzen. Die drei übrigen sollen beim dritten Responsorium folgen und mit der Cappa bekleidet und Weihrauchfässer in der Hand behutsam, als ob sie etwas suchten, dem Grabe nahen. Sie sollen den am Grabe sitzenden Engel darstellen und die Frauen, die mit Spezereien kommen, um Jesu Leichnam zu salben. Wenn nun der Sitzende die drei sich ihm nähern sieht, wie sie gleichsam umherirren und etwas suchen, dann soll er mit sanfter Stimme in mittlerer Höhe zu singen beginnen *Quem quaeritis*. Und nachdem er zu Ende gesungen hat, sollen die drei einstimmig antworten *Iesum Nazarenum*. Dann wieder jener: *Non est hic, surrexit, sicut praedixerat. Ite nuntiate quia surrexit a mortuis*. Auf diesen Befehl hin sollen sich jene drei zum Chor wenden mit den Worten *Alleluia: resurrexit dominus*. Nach diesen Worten soll jener sitzend, als ob er sie zurückrufe, die Antiphon *Venite et videte locum* sagen und dabei aufstehn und den Vorhang heben und ihnen den Ort ohne Kreuz zeigen, wo nur noch die Linnen liegen, in die das Kreuz gehüllt war. Nachdem sie es gesehen, sollen sie ihre Rauchfässer, die sie trugen, im Grabe niedersetzen und das Linnen nehmen und es vor dem Klerus ausbreiten. Und als ob sie zeigten, daß der Herr auferstanden



20. Hl. Grab in der Stiftskirche zu Gernrode. Anfang des 12. Jahrhunderts.

und nicht mehr darin eingehüllt sei, sollen sie die Antiphon *Surrexit dominus de sepulchro* singen und das Linnen auf den Altar legen. Nachdem die Antiphon beendet, soll der Prior aus Freude über den Triumph unsers Königs, der durch seine Auferstehung den Tod besiegte, den Hymnus *Te deum laudamus* anstimmen unter dem gleichzeitigen Geläut aller Glocken.'

Die eingehnde Schilderung läßt den prozessionalen Charakter der Feier stark hervortreten: das liturgisch feierliche Schreiten der Frauen, deren dem Engel oder dem Chor zugewandtes Handeln sich nur vorübergehend zum liturgisch geordneten Bild der Visitatio festigt. Dies stationsweise Heraustreten szenischer Geschlossenheit aus dem prozessionalen Verlauf gottesdienstlicher Handlung eignet dem geistlichen Spiel von seinen liturgisch-kultischen Ursprüngen und erweist sich als wesentliches Merkmal gerade in dieser frühen Periode. Prozessionales Schreiten zur Ehre und zum Lobpreis Gottes ist wesentlicher Bestandteil des Spiels, selbständige dramatische Handlung, keineswegs nur Vorbereitung, etwa dem Heraustreten eines Schauspielers vergleichbar.

Handlung überwiegt zunächst, aber eine Handlung, die sich nicht aus dem Wort entfaltet, das Wort unterstreicht oder voller zum Ausdruck bringt, sondern in eindeutiger Zeichenhaftigkeit ganz auf sich selbst gestellt dem Wort nur insofern zugeordnet ist, als beide, Handlung sowohl wie Wort, in ihrem kultischen Eigenleben den gleichen gottesdienstlichen Sinn erfüllen. Die Handlung, die das Gerüst der Visitatio bildet, wäre auch ohne begleitendes Wort verständlich. Sieht man doch in den Handelnden nicht so sehr Personen des Spiels als zelebrierende Priester und Ministranten — Gerhoh von Reichersberg eifert gegen ihre Vermummung zu wirklichen Rollenfiguren — und folgt ihrer symbolischen Gebärde und Geste wie dem Verlauf irgendeiner gottesdienstlich liturgischen Handlung.



21. Maria vom hl. Grab in der Stiftskirche zu Gernrode.

Die Worte der Feier sind im wesentlichen liturgische Responsionen oder im Stil dieser Responsionen auf biblisch-liturgischer Grundlage geschaffene Erweiterungen, vorgetragen in der objektiven Form liturgischen Gesanges. Ihr Inhalt ist kirchliches Dogma und kirchliche Lehre. Subjektivere Empfindungen werden zunächst nur durch bereits vorhandene, schon geprägte Formen, durch lyrische Hymnen- und Sequenzdichtung, wie sie die Liturgie jetzt immer stärker umrankt, hineingetragen. Erst durch dichterische Bearbeitung des Spiels seit dem 12. Jahrhundert löst sich seine Sprache vom Wortlaut des liturgischen Textes und ermöglicht selbständige Rede der handelnden Personen, die nun auch in der Gewandung ihrer Rollen und durch Beigabe ihrer Attribute stärker voneinander differenziert werden.

Nach der Concordia regularis wendet sich der Engel zweimal an die Frauen und zweimal die Frauen an den Chor, mit Wort und Gebärde je zweimal die Auferstehungsbotschaft zu verkünden. Wiederholung prägt das Einmalige in Wort und Handlung zur gültigen Formel, erhebt das Zufällige zum Symbolischen. Aus diesem liturgischen Prinzip, nicht aus dem Streben nach Vervollständigung des geschichtlichen Verlaufs, wie später beim Passionsspiel, ist das Anwachsen weiterer Szenenbilder zu begreifen, zunächst der Apostelszene, die seit dem 11. Jahrhundert bezeugt ist.

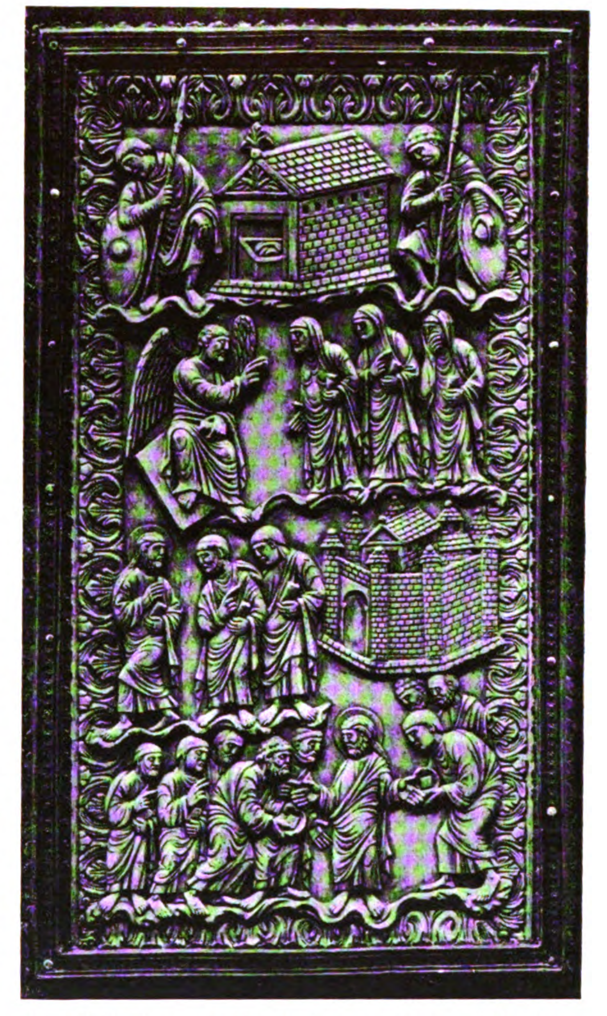
Der besonderen Weisung *ite, nuntiate discipulis eius* folgend wenden sich die Frauen nicht mehr unmittelbar an den Chor, sondern an die Apostel: *venientes autem ad discipulos dicunt: Ad monumentum..* Während der Chor den Tropus *Currebant duo simul..* anstimmt, eilen die Apostel Petrus und Johannes in würdiger Haltung — Anweisungen dämpfen wiederholt unliturgisches Hasten — zum Grabe, ohne daß dabei der allegorischen Deutung des hinter Petrus zurückstehnden Johannes auf Synagoge und Ecclesia gedacht würde. Der namentlich in deutschen Feiern bezeugte Apostellauf ist gesteigerte Wiederholung des Grabeswegs der Frauen, die Apostelszene wiederholte Marienszene, wiederholte Bestätigung der Auferstehung; eben darum wird die hier nur ablenkende eigne Symbolik des Apostellaufs zur Seite geschoben. Wie früher die Marien so zeigen jetzt die Apostel die Grabeslinnen, indem sie den neuen Auferstehungsgesang *Cernitis o socii, ecce linteamina et sudarium et corpus in sepulchro non est inventum, alleluia!* den Marien abnehmen.

Bis zu ihrer Rückkehr vom Grabe sind die Apostel nur als stumme Personen beteiligt. Erst die im Lauf des 12. Jahrhunderts in die Feier eingefügte berühmte Sequenz Wipos *Victimae paschali* löst ihnen gleich bei ihrem ersten Auftreten die Zunge, indem die den zweiten Teil

der Sequenz einleitende Frage *dic nobis, Maria, quid vidisti in via?* nicht mehr vom Chor oder cantor sondern von den discipuli an die vom Grab heimkehrende Maria gerichtet und der ganze folgende Teil in Wechselgesang zwischen Maria und den Jüngern aufgeteilt wird:

sepulchrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis;
angelicos testes, sudarium et vestes.
surrexit Christus, spes mea, praecedet suos in Galilea.
credendum est magis soli Mariae veraci, quam Iudaeorum turbae fallaci.
scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor, rex, miserere.

Vielerorts ist man über diese Stufe der aus Visitatio und Apostellauf bestehnden Feier nicht hinausgegangen, um den Symbolcharakter der Handlung zu wahren, die sich bis um das Jahr 1100 immer noch auf das Zeigen des leeren Grabes und der Grabestücher als Sinnbilder der Auferstehung beschränkte. Die nächste Erweiterung dagegen brachte die leibhafte Erscheinung Christi, die uns zum ersten Mal in der Versus de Peregrinis überschriebenen Feier der spanischen Abtei Ripoll bezeugt ist, — und damit Verzicht auf symbolische Form der Handlung, wie sie bis dahin mit liturgischer Haltung allein vereinbar schien.



22. Visitatio und Erscheinungsszenen. Elfenbeinskulptur des 9./10. Jahrhunderts, Schule von Metz.

Die kultische Verehrung der überzeitlichen Symbole des leeren Grabes und der Grabestücher wird jetzt dem in der Zeit erscheinenden Christus zuteil. Darum bleibt der Wortlaut der begleitenden Gesänge erhalten, gewandelt wird nur ihr liturgischer Sinn, insofern in dem dreidimensionalen Erlebnis des gegenwärtigen, zukünftigen und geschichtlichen Christus jetzt der geschichtliche Christus überwiegt.

Die Erscheinung des Auferstandenen ist unliturgisch im Sinne der alten Kirche und der frühromanischen Zeit, liturgisch jedoch im Sinne der Spätromanik und der eben heraufdämmernden Gotik. Darum ist die Osterfeier auch weiterhin ein Akt kirchlicher Frömmigkeit, aber einer tief gewandelten Frömmigkeit. Noch erlebt die Gemeinschaft mit den ersten Auferstehungszeugen, mit Maria Magdalena, mit den Emmausjüngern und mit Thomas, sie erlebt mit ihnen, aber nicht auf dem Umweg über sie. Die Ausweitung des Geschichtlich-Biblischen bleibt vorerst auf Accidentelles beschränkt. Der Hauptvorgang der übernatürlichen Auferstehung Christi wird nicht als epischer Vorgang sondern als Dogma erlebt.

Die aufeinanderfolgenden Erscheinungen

des verklärten Christus, wie sie die im Vespergottesdienst des Ostermontags oder -dienstags begangene Peregrinusfeier darstellt, sind nicht in zeitlicher Folge gedacht, sondern als Wiederholungen im Sinne liturgischer Effektivwirkung. Jahrhunderte frühere bildkünstlerische Darstellungen desselben Vorwurfs in der nämlichen liturgisch intensivierenden Reihung weisen die Idee dieser Bildfolge bereits der Zeit eines strengeren liturgischen Stils zu. Die Erscheinungen vor Maria Magdalena, vor den Emmausjüngern und vor Thomas sind aus dem Verlauf ihrer geschichtlichen Folge herausgenommen und können miteinander vertauscht werden. Nur im Peregrinusspiel von Ripoll ist die Magdalenenszene an erster Stelle dargestellt. Wenn aber mit Recht angenommen wird, daß der verklärte Christus im Spiel zum ersten Mal Maria Magdalena erschienen sei, so kann nicht bezweifelt werden, daß das Peregrinusspiel von der Erscheinung Christi am Ostergrabe seinen Ausgang nahm, daß es von der Visitatio ins Leben gerufen wurde, insbesondere von der Magdalenenszene, die uns seit 1100 bezeugt ist.

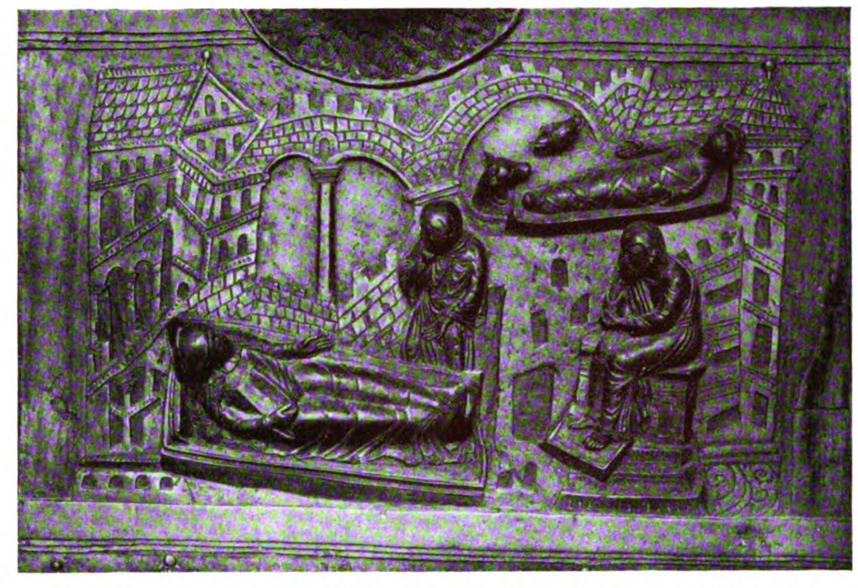
Grabesbesuch der Frauen und Magdalenenszene gehören aufs engste zusammen. Die Magdalenenszene ist eine variierende Wiederholung der Drei-Marienszene. In Ripoll fragt der Engel die allein am Grab Zurückgebliebene: *Mulier quid ploras? Quem quaeris?* wie in der Visitatio die drei Marien *Quem quaeritis*. Christus, der als hortolanus erscheint, wiederholt die Frage des Engels wortwörtlich. Die wiederholte Klage, der wiederholte Trost: *quid ploras? noli flere!* läßt die Magdalenenszene gleich in ihren frühstbezeugten Formen weicher und gefühlvoller erscheinen als die Drei-Marienszene mit ihrer verhalteneren Lyrik. Die persönlichere und gelöstere Klage der Einzelnen, vor allem das Zurücktreten des Osterjubels hinter der Klage erweisen schon von sich aus die Magdalenenszene als jüngere Bildung. Durch die Erscheinung Christi werden Grab und Grabestücher zu ihm in gegenständliche Beziehung gesetzt, sie sind fortan nicht mehr ausschließlich Symbole der Auferstehung. Geht die Erscheinung Christi dem Zeigen der Grabestücher voraus, so fühlen wir eine starke Herabminderung der Wirkung.

Gefühl für reale Zusammenhänge, örtliche Situation und zeitlichen Ablauf haben in hohem Maße die Wächterszenen hereingetragen, die, seit dem 12. Jahrhundert sich herausbildend, in dialogischer Form erzählen, wie die Wächter zum Grabe gesandt, von einem Engel niedergeschlagen werden und später bei ihrer Rückkehr Schweigegeld erhalten. Die religiöse Kraft der Feier ist noch stark genug, um auch diese neuen Szenen mit dem alten Kerngedanken zu durchdringen. Wächter, Juden und Pilatus müssen innere Stellung nehmen zur Auferstehung. Gottesfeinde und Zweifler werden zu Auferstehungszeugen wider Willen. Auch sie fügen sich in den Reigen der Wiederholungen, der sich von den Marien bis zum ungläubigen Thomas schlingt. Die Glaubensgewißheit der Auferstehung Christi, die die Marien bis zu Thomas erfüllt, wird von Bild zu Bild zu immer festerem Besitz der mitfeiernden, mitagierenden Gemeinschaft. Auf diesem dogmatischen Erlebnis der Gemeinschaft in seiner mählichen Festigung bis zum endlichen Triumph beruht die lebendige Einheit des Spiels, das auch in dieser fortgeschrittenen geschichtlich abgerundeten Form bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts immer noch als Akt liturgischer Frömmigkeit gesehen werden muß.

Man halte nicht dagegen die seit dem 11. Jahrhundert zuerst in romanischen Ländern bezeugte Mercatorszene, die als frühes Zeichen einer 'Emanzipation' und 'Verweltlichung' des geistlichen Spiels überbetont, allzusehr im Licht der späteren Entwicklung im volksprachigen Spiel gesehen wurde. Von der im dritten Responsorium der Ostermatutin gesungenen knappen Wendung *emerunt aromata* ausgehend, sucht die Mercatorszene die weiter ausgedehnten planctus



der Marien durch Handlung zu ergänzen, die in gleich liebevoller Besorgnis um den Leichnam Christi ausgeführt wird. Die Worte um den Salbenkauf, auch die des Krämers sind von Klage durchzogen: *vere quantus est dolor vester!* Durch die Cäsur der Kaufszene rückt das prozessionale Schreiten der in Wort und Handlung klagenden Marien in seiner selbständigen Bedeutung stärker ins Bewußtsein.



23. Geburt Christi. Relief der Bernwardtür am Dom zu Hildesheim. Anfang des 11. Jahrhunderts. (Nach Ad. Goldschmidt, Frühmal. Bronzetüren.)

Wo die Wächterszene des 12. Jahrhunderts den Auferstehungsvorgang berührt, wird im wesentlichen nur die lähmende Wirkung des Ereignisses auf die Wächter dargestellt. Man vermeidet auch noch in der Höllenfahrtszene den Auferstandenen leibhaft auftreten zu lassen, in einer 'Erscheinungszene', wie das im Klosterneuburger Spiel zu Beginn des 13. Jahrhunderts der Fall ist. Die Descensusfeier dieser Zeit hat noch ganz symbolischen Charakter: der Priester, der in der Elevatio das Kreuz erhob, pocht nach prozessionalem Umgang um die Kirche mit dem den Auferstandenen symbolisierenden Kreuz unter dem Wechselgesang *Tollite portas — Quis est iste rex gloriae?* an die verschlossen gehaltene Kirchentür, die sich beim dritten Mal öffnet, damit nun die Prozession unter dem wieder aufgenommenen Gesang der Antiphon *Cum rex gloriae* mit dem sehnsuchtsvollen Ruf der im Tode gefangenen, nun befreiten Gerechten: *te nostra vocabant suspiria, te larga requirebant lamenta, tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis* in die Kirche einzieht. Außer dieser auf Augustin zurückgehenden Antiphon der Osterliturgie war das Descensusmotiv des die Höllentore sprengenden Christus seit dem ausgehenden Altertum dauernd lebendig durch die breite dramatische Schilderung des Evangelium Nicodemi, daneben auch durch eine weit verzweigte Gebets- und Liedüberlieferung. Und da uns der mit den Psalmversen *Tollite portas* (Ps. 23, 7ff.) verbundene Descensusritus schon früh durch Kirchweihzeremonien bezeugt ist, besteht kein Zweifel, daß sich die Elevatio des Ostermorgens sehr viel früher zur Descensusfeier erweiterte, als die bisher herausgegebenen liturgischen Denkmäler zu bezeugen scheinen, wie denn überhaupt der innere Entwicklungsgang des geistlichen Spiels nicht auf die Chronologie zufällig erhaltener oder gar herausgegebener Texte gestützt werden darf.

Alle diese Szenen hat das lateinische Osterspiel in sich aufgenommen, ohne von ihnen überwuchert zu werden. Der dogmatische Gedanke und die lyrische Stimmung der Visitatio waren liturgisch viel zu fest gestützt, als daß sie ihre Herrschaft hätten verlieren können.— Anders das Weihnachtsspiel, dessen liturgische Gebundenheit sich von vornherein lockerer erweist. Weder ist die im Abendland zunächst nur für Rom seit dem 7./8. Jahrhundert be-



24. Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. Aus dem Bamberger Evangelistar um das Jahr 1000.

zeugte Krippenverehrung allgemeiner liturgischer Brauch oder gar einer festen liturgischen Handlungsfolge erwachsen, noch gelangte der Weihnachtstropus *Hodie cantandus* oder das zum Dialog neigende Matutinresponsorium *Quem vidistis pastores, dicite!* von sich aus zu spielmäßiger Entfaltung. Erst der nach dem Vorbild des Ostertropus wohl im 10. Jahrhundert für die dritte Weihnachtsmesse geschaffene Tropus:

Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite?
Salvatorem Christum Dominum,
infantem pannis involutum,
secundum sermonem angelicum.
Adest hic parvulus cum Maria, matre sua,
de qua vaticinando Isaias propheta:
Ecce virgo concipiet et pariet filium,
et nuntiantes dicite quia natus est —

hat das Weihnachtsspiel, zunächst das Hirtenofficium und durch das Hirtenofficium auch das Magierofficium ins Leben gerufen. In allem Wesentlichen offensichtliche Nachbildung: *praesepe* steht für *sepulchrum*, *pastores* für *christicolae*, *salvatorem Christum Dominum* für *Iesum Nazarenum crucifixum*, *adest hic* für *non est hic* — ist dieser Tropus zunächst ebenso wie sein österliches Vorbild Einleitung zum Introitus und hat ähnlich wie der Ostertropus volles dramatisches Leben erst am Ende der Matutin entfaltet. Denn die Inszenierung des Introitustropus, die die Visitatio der Ostermatutin voraussetzt, kennt noch keine eigentliche Personenbezeichnung.

Die Vorbildlichkeit der Visitatio beschränkt sich nicht auf das Wort, die ganze Szene ist bis ins einzelne nachgebildet. Dem Grabesbesuch der Marien entspricht der Krippenbesuch der Hirten, sie nahen dem Altar der Krippe wie die Marien dem Grabesaltar: unter Gesängen in feierlicher Prozession. Zwei neben der Krippe stehnde, mit weiter Dalmatik bekleidete clerici oder presbyteri empfangen die Heranschreitenden mit dem *Quem quaeritis* der Grabesengel in der gleichen musikalischen Form. Als Hebammen — *quasi obstetrices* — des Protevangelium Jacobi gedeutet, schlagen sie die cortina (Vorhang) zurück wie die Engel der Concordia regularis das velum des Grabes, zeigen das Kind und die Mutter und verkünden das Wunder der jungfräulichen Geburt, wie die Engel das Wunder der Auferstehung. Und nachdem sie das Kind in der Krippe angebetet — *adorent* — und die Jungfrau verehrt haben — *salutent* —, wenden sich ganz wie die Marien der visitatio auch die Hirten zum Chor mit der ihnen zuteil gewordenen Botschaft: *Alleluia! Alleluia! Iam vere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta dicentes.* — Sowenig wie der Auferstandene im Osterspiel zunächst selbst erscheint, vermeidet man bis ins 12. Jahrhundert auch ein leibhaftes Auftreten der Jungfrau. Bis dahin wird sie wie das Kind nur figürlich dargestellt: *praesepe sit paratum retro altare* (hinter dem Tischaltar auf erhöhtem Aufbau sichtbar) *et imago sancte Marie sit in eo posita.*

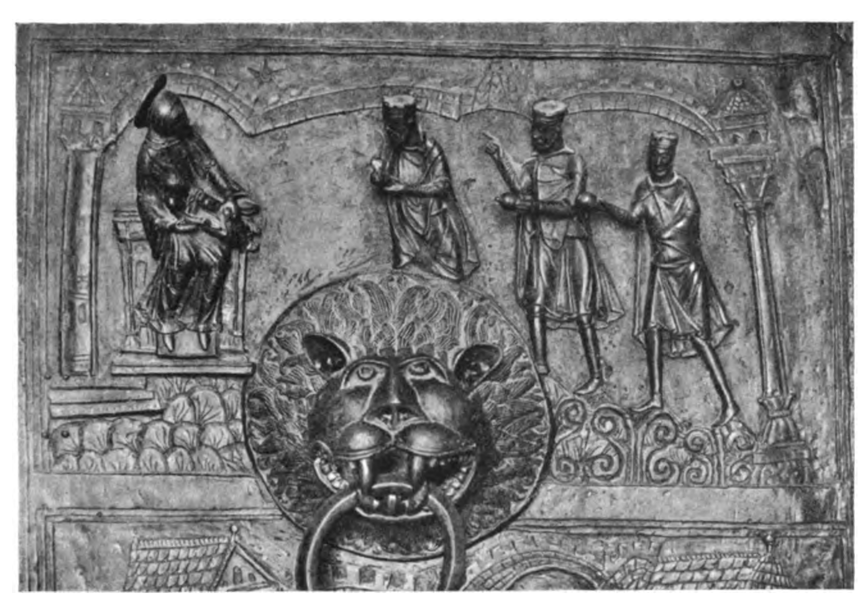
Dieser im Mittelpunkt des Hirtenofficiums stehnden Krippenszene ging voraus die Engelsverkündigung der Weihnachtsbotschaft an die Hirten: *Nolite timere!* Eine derartige aus Verkündigungs- und Krippenszene bestehnde, in sich geschlossene selbständige Hirtenfeier ist bereits im 11. Jahrhundert geschaffen, wenn unsere Texte auch wesentlich später überliefert sind. Nach unserer Überlieferung zu schließen ist sie in Frankreich entstanden und hat insbesondere in Rouen eine Pflegstätte gefunden. Diese ganz aus liturgischen Texten zusammengesetzte Hirtenfeier, nach dem Tedeum der Matutin des ersten Weihnachtstages begangen, wurde aufs engste zum Gottesdienst gehörig empfunden. Nach der Feier treten die pastores in den Chor der gleich hinterher beginnenden ersten Messe: *pastores regant chorum.*



25. Maria thronend als Theotokos. Dom zu Erfurt. Um 1160.

Der eng begrenzten und rasch zum Abschluß gelangten Entwicklung des Hirtenofficiums steht eine reiche Entfaltung des Magierspiels gegenüber, dem unter den Weihnachtsspielen durchaus die Zukunft gehört. Auch das Magierspiel blüht rasch empor, ganz im Gegensatz zum liturgisch gebundenen Osterspiel. Wie für das Hirtenofficium ist auch für das lateinische Magierspiel das 11. Jahrhundert die Zeit der Entstehung und vollster Herausbildung. Die Wurzeln des Magierspiels liegen in dem liturgischen Brauch der Laienoblation nach dem Offertorium der Epiphaniasmesse. Damit verbunden oder sie ersetzend war eine Gabendarbringung der Drei Könige. Nach der ursprünglichsten Form der Feier, wie sie uns für Limoges überliefert ist, schreiten die Drei Könige nach dem Offertorium (*cantato offertorio*) in feierlicher Prozession (*incedentes cum gravitate*) durch das große Tor des Chors, zeigen nacheinander ihre biblischen Gaben und folgen unter Gesängen einem beweglichen Stern zum Hochaltar, um ihre Schätze niederzulegen. Darauf verkündet ihnen ein Engel die Geburt des Herrn. Dieser überraschende Schluß ist der Verkündigungsszene des Hirtenofficiums nachgebildet, wie denn auch bei der Szene der Opferung an die Adoratio der Krippenszene gedacht sein wird, indem man auch hier den Altar als Symbol der Krippe nahm, falls wir nicht eine unerwähnt gelassene Marienfigur in streng romanischer Stilisierung ohne menschliche Beziehung von Mutter zu Kind auf dem Altar anzunehmen haben.

Diese erste Berührung mit dem Hirtenofficium hat die Magierfeier noch nicht über allgemein liturgische Handlung hinausgehoben. Die Station der Opferung tritt noch ganz hinter der eindrucksvollen Prozession zurück. Erst seitdem die Gesamtkomposition der Krippenszene der Hirten auf die Magierfeier wirkte, kann von dramatischer Handlung die Rede sein, wie wir sie z. B. im Officium stellae von Rouen finden: Als sich hier die Könige nach feierlicher Begegnung in gemeinsamer Sternprozession dem Altar unter dem Triumphkreuz mit der Figur der Gottesmutter — *imago sanctae Mariae super altare crucis prius posita* — singend nähern,



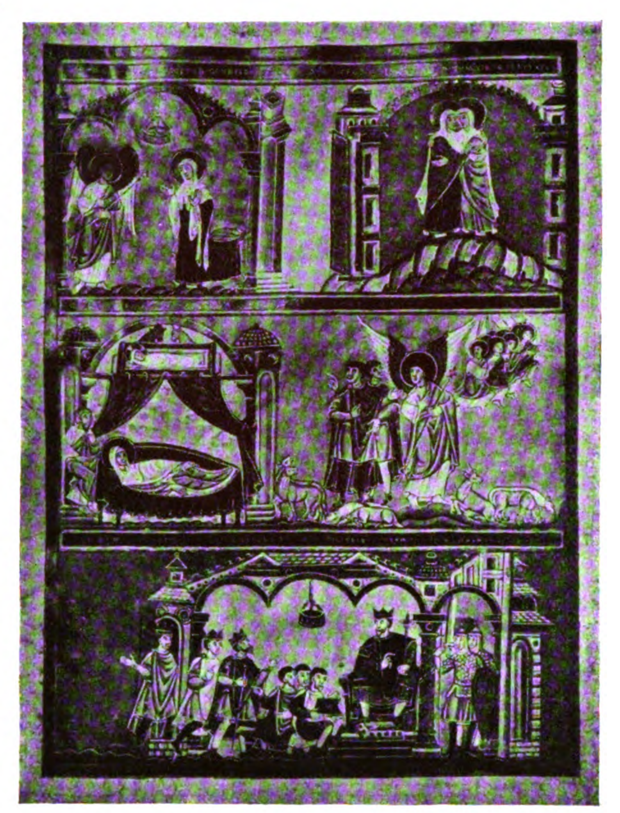
26. Die hl. Drei Könige. Relief der Bernwardtür am Dom zu Hildesheim. Anfang des 11. Jahrhunderts. (Nach Ad. Goldschmidt, Frühmal. Bronzetüren.)

werden sie von zwei neben dem Altar stehnden mit Dalmatik bekleideten Personen, die niemand anders als die obstetrices des Hirtenofficiums sein können und später mulieres genannt werden, mit der Frage empfangen: *Qui sunt hi qui stella duce nos adeuntes inaudita ferunt.* Nach der Antwort der Magier schlagen sie den Vorhang zurück, indem sie singen: *ecce puer adest, quem quaeritis.* Diese Worte lassen keinen Zweifel, daß der Dialog des Magierspiels vom Dialog des Hirtenspiels bestimmt, ja erst von ihm geschaffen wurde. Freilich ist das *Quem quaeritis* der obstetrices durch *Qui sunt hi* ersetzt, weil diese Frage nach den irdischen Königen, die dem himmlischen König ihre Gaben darbringen, den dogmatischen Sinn dieser neuen Krippenszene enthüllt.

Nachdem den Königen die Heilsbotschaft zuteil geworden, huldigen sie dem Kinde und opfern ihre Schätze. Die dann folgende Szene, in der ein Engel den schlafenden Königen befiehlt, auf einem andern Weg heimzukehren, folgt der biblischen Erzählung, lockert aber die Geschlossenheit der inneren und äußeren Form, die durch die Verkündigungsszene in Limoges erreicht war. Die Feier von Rouen ist nicht mehr in die Meßliturgie eingebettet, sie liegt nach der Terz. Und ebenso wie die pastores des Hirtenofficiums nehmen hier die Könige als Glied des Chors teil an der hinterher beginnenden Messe.

Während in der Feier von Rouen der Chor vom Besuch der Magier in Jerusalem berichtet, wird dieser Brauch in der Fassung von Nevers um 1060 zum ersten Mal szenisch dargestellt: Die Prozession der Magier stößt auf Herodes, sie unterreden sich mit ihm und ziehen weiter zur Krippe. Diese Zwischenstation bei Herodes wird dann dadurch gefestigt, daß der thronende König Boten aussendet, die den Verkehr zwischen ihm und den Magiern und Schriftgelehrten vermitteln. Die Herodeshandlung, die bisher vor der Krippenszene lag, schließt sie jetzt ganz in sich ein, indem sie am Schluß des Spiels zum getäuschten zornigen König zurückkehrt. Damit ist der ausgesprochene Prozessionscharakter des Magierspiels verwischt, die Krippenszene jedoch nur scheinbar zur Nebenepisode abgeschwächt. Denn durch ihre rituelle Form und ihren symbolischen Gehalt erweist sie sich den im Gegenständlichen aufgehnden Herodesszenen soweit überlegen, daß trotz aller Aufschwellung der Handlung um Herodes beim lateinischen Magierspiel des 11./12. Jahrhunderts immer noch von einem Vorherrschen der liturgischen Stimmung gesprochen werden muß. Das Zwiespältige der grundverschiedenen Bestandteile des Spiels kommt außer in Handlung und Gebärde vor allem im Wort zum Ausdruck. Halten

die ursprünglichen Teile fest an der hintergründigen Tiefe der Sprache des Ritus, so lösen sich die Herodesszenen auf dem Weg über antike hexametrische Form von der verpflichtenden Ausdrucksweise der Liturgie und gelangen zu einer selbstgeschaffenen Sprache des Einmaligen, deren Bedeutung sich der begleitenden Handlung entsprechend im Gegenständlichen erschöpft. Erst seit den Herodesszenen liegen stark voneinander abweichende persönlich dichterische Leistungen des Magierspiels vor. Bis dahin haben wir es eigentlich nur mit Varianten einer religiösen Gemeinschaftskunst zu tun.



27. Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten und die Drei Könige bei Herodes. Aus dem Echternacher Evangeliar, zwischen 983 und 991.

Das Streben nach geschichtlicher Weitung, für die weitere Herausbildung des geistlichen Spiels, vor allem des an Laien gerichteten volksprachigen von so großer Bedeutung, kommt in der Herodesszene am frühsten zum Durchbruch. Diesem jetzt immer sichtbarer hervortretenden rememorativen Zug verdanken wir auch die Schöpfung des dritten Weihnachtsofficiums, des sogenannten Ordo Rachelis. Deutlich liegt ihm der Wunsch zugrunde, die in der Schlußszene des Magierspiels ausgesprochene Drohung des Herodes in die Tat umzusetzen: entweder durch eine weitere angefügte Szene oder durch ein selbständiges Spiel. Derjenige Dichter, der am Ende des 11. Jahrhunderts den ersten Ordo Rachelis schuf, ging aus von der Liturgie des Tages der Unschuldigen Kinder, vom ersten Matutinresponsorium *Sub altare Dei audivi voces occisorum*, das seit dem 9. Jahrhundert auf der Grundlage von Matth. II 18 und Jerem. 31, 15 wiederholt als Planctus Rachelis tropiert wurde. Ein Tropar des 11. Jahrhunderts aus dem Kloster St. Martial in Limoges läßt eben diese liturgische Wurzel der Rachelklage außer allem Zweifel. Diesem Kernbestand der Feier, als Wechselgesang von der die bethlehemitischen Mütter symbolisierenden Rachel — in ihrer symbolischen Erscheinung auch als virgo bezeichnet — und einem Trost zusprechenden Engel vorgetragen, ging voraus eine Prozession der Kinder, ein Agnus Dei tragend oder ihm folgend. Während dann das zwischen pueri und Engel dialogisch verteilte Responsorium gesungen wurde, ward der Mord der Kinder entweder sinnbildlich oder wirklich dargestellt. Wo das Rachelspiel selbständig erscheint, wie in Fleury und Freising, ist außer der Flucht nach Ägypten vor allem die motivierende Herodesszene eingefügt. So hat es teil an den kirchlichen Ereignissen zweier Festtage und kann sowohl am 28. Dezember wie am 6. Januar aufgeführt werden.

Als dann das Magierspiel noch im 11. Jahrhundert auch das Hirtenoffiz des 26. Dezember in sich aufsog, als Hirtenverkündigung und Hirtenadoration der Krippenszene der Magier vorausgingen in der kombinierten Form der Spiele, die sich gerade in Deutschland mehr

als die Einzelspiele besonderer Beliebtheit erfreute, erhielt es durch Hirten- und Rachelspiel den Herodesszenen gegenüber einen bedeutsamen Zuwachs an liturgischem Gehalt, dessen Kraft auch nicht gebrochen wurde, als später in Bilsen und Freising die Herodesszenen auch das kombinierte Spiel zu umklammern suchten. Aber in noch höherem Maße als das Rachelspiel war das kombinierte Magierspiel aus der Liturgie eines einzigen Festtages herausgewachsen und wurde auch an der Oktav des Epiphaniasfestes gespielt, die die Festgeheimnisse der Weihnachtszeit in der Liturgie noch einmal zusammenfaßt. Zu diesem Schwanken der liturgischen Zeit kam die Lösung vom liturgischen Raum, insofern die größere Ausdehnung der Spiele und das Nebeneinander mittelalterlicher Inszenierung aus Chor und Kirche herausdrängte.

Die feste liturgische Verwurzelung des Oster- und Weihnachtsspiels fehlt dem Prophetenspiel, das nicht aus der liturgischen Form lyrischen Wechselgesangs, verbunden mit der sinnlich repräsentativen Kraft eindrucksvoller Kultgebärde, herauswächst, sondern sich erst allmählich an diesen Wesenheiten des bereits vorhandenen liturgischen Spiels herausbildet. Das Prophetenspiel geht aus von einer liturgischen Lesung, von dem gegen den Unglauben der Juden gerichteten Teil einer pseudo-augustinischen Predigt der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, der während der Weihnachtszeit als lectio der Matutin weit verbreitet war. Der Verfasser dieser Predigt will die Juden durch die Zeugnisse ihrer eignen Propheten und einzelner Heiden für den christlichen Glauben gewinnen. Indem er diese Zeugen in unmittelbarer Anrede bei Namen ruft, gibt er in höchst wirkungsvoller Rhetorik die Anregung, daß im 11. Jahrhundert ein Wechsel von Aufruf und Prophezeiung, dreizehnmal wiederholt, in musikalisch rhythmische Form gebracht und damit die Voraussetzung für ein liturgisches Spiel geschaffen wurde. Von einem solchen kann erst die Rede sein, seitdem die aufgerufenen Propheten, wie in der Fassung von Laon, als selbständige Personen nacheinander auftreten, und zwar in einer durch Prozession eingeleiteten liturgischen Feier, die nach der spätern Fassung von Rouen oder der Beschreibung von Tours am Feste der Beschneidung (1. Januar) entweder in der Matutin oder nach der Terz stattfand.

Trotz dieser äußern Angleichung an die älteren liturgischen Feiern bringt der Ordo prophetarum aus dem neuen Geist einer stärker aufs Ethische gerichteten Frömmigkeit die ihm von vornherein innewohnende lehrhafte Predigttendenz zu weiterer Entfaltung und strebt über die schematische Vorführung einzelner ihre Lehre zur Schau tragenden Propheten zu einer umfassenden Vorgeschichte der Erlösung, die nach dem Bericht über ein Regensburger Spiel schon im 12. Jahrhundert über den Sündenfall bis zur Erschaffung der Engel zurückreicht. Diese Idee einer Darstellung der Weltgeschichte blieb in der illustrierenden Aufreihung einzelner beispielhaft gemeinter Szenen stecken, die dann zu selbständigen Spielen wie dem Danielspiel, dem fragmentarisch erhaltenen Spiel von Isaak und Rebekka und dem verloren gegangenen 'Gastmahl des Herodes' Anregung gaben, oder aber ins Nur-Szenische, Unliterarische abglitten wie die Bileamszene, die dem Eselsbrauch des gleichfalls am 1. Januar begangenen festum fatuorum oder asinorum entgegenkam, und die Nebukadnezarszene mit dem Feuerofen.

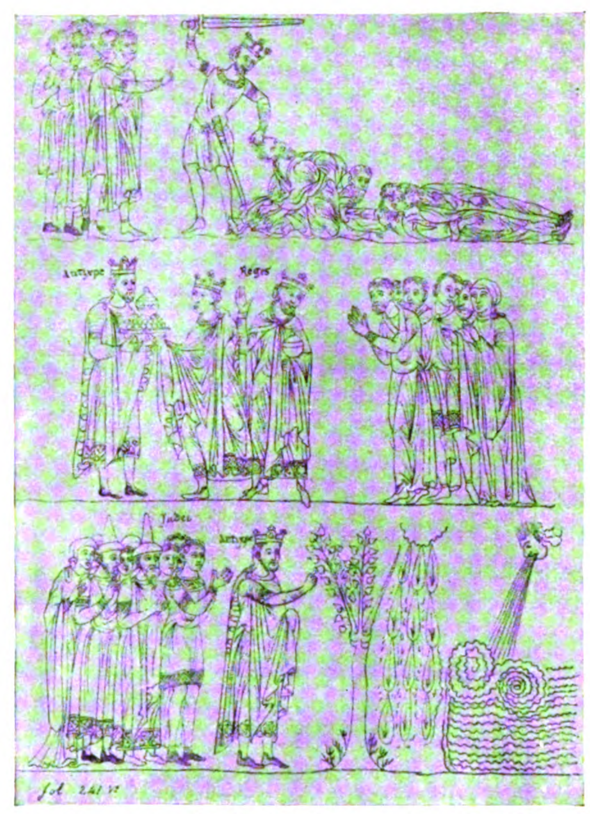
Am deutlichsten offenbart sich die lehrhafte Tendenz des Prophetenspiels in seiner Verbindung mit dem Weihnachtsspiel. In der Benediktbeurer Fassung durchdringt sie das ganze Stück. Die Disputation des hl. Augustin — als Anführer der Propheten — mit dem jüdischen Archisynagogus über das Wunder der jungfräulichen Geburt ist so sehr beherrschende Mitte, daß selbst der verkündende Hirtenengel zu dieser gelehrten Erörterung Stellung nimmt,





Die drei Marien am Grabe.
Kölnische Elfenbeinskulptur aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts.

daß die Magier nicht anders wie die Propheten durch ihr Zeugnis Augustin unterstützen und daß schließlich das ganze Spiel durch ein Streitgespräch zwischen Ecclesia, Gentilitas und Synagoge zu völlig einheitlich empfundenem Abschluß gebracht werden kann. Der Lehrhaftigkeit dieser ebensosehr auf Erfüllung literarischer Ansprüche als auf Erbauung gerichteten, in rhythmischen Strophen durchgeführten Dichtung ist das Liturgische des alten Weihnachtsspiels geopfert. Nur die Szene der Verkündigung Mariae, die die vorausgegangene theoretische Bewahrheitung der jungfräulichen Geburt als tatsächliches Ereignis, als Mysterium erleben läßt, hielt an der liturgischen Form fest.



28. Szenen aus der Antichristsage. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Kopie). Um 1170.

Der weltgeschichtliche Erlösungsgedanke, im liturgischen Spiel zuerst durch den Ordo prophetarum verkörpert, lenkte auch den Blick auf den wiederkehrenden Christus am Ende der Zeiten. Um eschatologische Vorstellungen in dramatischer Handlung zu versinnlichen, boten sich als Stoffe von weitester Vertrautheit die neutestamentliche Zehn-Jungfrauen-Parabel und die auf der Paulus-Apokalypse (2. Thess. II 3—12) beruhende mittelalterliche Antichristsage. Beide werden im 12. Jahrhundert dramatisiert, wahrscheinlich für die Adventszeit, da Parabel und Paulus-Apokalypse in der Liturgie der Adventszeit begegnen. Enger als das Antichristspiel scheint nach Form und Gehalt das Zehn-Jungfrauenspiel mit der Liturgie verbunden. Im Mittelpunkt der ältesten lateinisch französischen Fassung aus Limoges — Sponsus genannt — steht der Wechselgesang der törichten und klugen Jungfrauen, beherrscht von der Klage der törichten, als Appell an die sündige Menschheit, der in ihrem Schuldbewußtsein die Worte der törichten stärker zu Ohren dringen als die Worte der klugen. Diese bereits dem ältesten Sponsus-Spiel eigene ethische Tendenz einer beispielhaft gemeinten Handlung trat weit stärker hervor in der verloren gegangenen lateinischen Fassung aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die dem thüringischen Zehn-Jungfrauenspiel zu Grunde liegt.

Daß um die Mitte des 12. Jahrhunderts auch Antichristspiele existierten, wird uns durch die Polemik Gerhohs von Reichersberg bezeugt. Erhalten hat sich aus jener oder etwas späterer Zeit in einer Tegernseer Handschrift nur das Antichristspiel eines deutschen geistlich gelehrten Dichters, der seinem Werk eine durchgehend rhythmische Form gab. Er kennt den Libellus de Antichristo Adsos von Toul aus dem 10. Jahrhundert, nach dem am Ende der Zeiten der rex Francorum, der letzte und größte aller Könige, der das ganze römische Reich innehat, schließlich nach Jerusalem zieht, um dort auf dem Ölberg Szepter und Krone niederzulegen. Wenn so das römisch christliche Weltreich sein Ende erreicht habe, werde der Anti-

christ im Tempel zu Jerusalem seinen Thron errichten und die ganze Welt unter seine Herrschaft bringen.

Aus dieser Überlieferung erwuchs unserm Dichter der großgesehene symbolische Schauplatz der Welt mit dem Tempel von Jerusalem und den Thronen der Weltherrscher und Weltreligionen, während er die symbolische Form des Glaubensstreits, in der er die Handlung der Sage vorführt, dem Prophetenspiel verdankt. Das Vorspiel zeigt uns Gentilitas, Synagoge und Ecclesia, die in dieser ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge die Wahrheiten ihres Glaubens verfechten, als treibende Kräfte der Handlung. Im Gefolge der Ecclesia erscheinen Kaiser und Papst, im Gefolge der Gentilitas der König von Babylon und im Gefolge der Synagoge die Juden. Der Kaiser, für den deutschen Dichter des 12. Jahrhunderts der rex Teutonicorum, steht im Mittelpunkt der Handlung des ersten Teils, wie der Antichrist im Mittelpunkt des zweiten, weil er für den christlichen Glauben kämpft und handelt wie der Antichrist dagegen, freilich mit äußerlichen Mitteln und nicht mit den geistigen Waffen des Antichrist. Mag er als imperator Romanus alle christlichen Könige unter seinem Szepter einen oder als defensor ecclesiae das Heidentum überwinden, immer dienen seine Handlungen der Verwirklichung des irdischen Gottesreichs. Diese übergeordnete heilsgeschichtliche Idee läßt alle eingeflochtenen politischen Anspielungen als nebensächlich erscheinen. Als er seine religiöse Sendung erfüllt sieht, gibt er, der vicarius Dei, demütig seine weltkaiserliche Macht an Gott zurück, legt Krone und Szepter auf dem Altar des Tempels nieder: *Suscipe quod offero:* 'Nimm hin was ich opfere. Mit lauterem Herzen entsage ich dem imperium für dich, den König der Könige, durch den die Könige regieren, der du allein imperator genannt werden kannst und Lenker des Alls bist.'

Der Friede des irdischen Gottesreichs muß als fragwürdig erscheinen, solange nur die äußeren Feinde überwunden sind. Darum muß sich im zweiten, dem ersten analog gebauten Teil des Spiels der christliche Glaube gegen seine inneren Feinde bewahrheiten, wie sie sich in der symbolischen Gestalt des Antichrist mit seinen Helferinnen Hypokrisis und Häresie konzentrieren. Die Heuchler, die als Scheinchristen charakterisiert werden wie der Antichrist als Scheinchristus, werben analog den Kaiserboten des ersten Teils für ihren Herrn und fordern göttliche Verehrung und Anbetung. Sie verführen die christlichen Könige durch 'Schrecken, Geschenke und Wunder'. Dabei leuchtet der deutsche König auch in diesem zweiten Teil als streitbarer Glaubenskämpfer hervor, indem er sich zunächst durch geistige und materielle Waffen siegreich behauptet, bis er schließlich seiner Wundergläubigkeit erliegt. Werden die Heiden durch Waffengewalt überwunden, so fällt die Synagoge ihrem Messiasglauben zum Opfer, wird aber dann durch die Propheten Enoch und Elias für das Christentum gewonnen. Deren eschatologische Prophezeiung, daß Christus kraft seines Richteramts den Glaubensstreit entscheiden wird, bringt den Sieg. Sie entlarven den Antichrist, der bereits innerlich überwunden nun durch göttliches Eingreifen auch äußerlich vernichtet wird. Die um ihn Gescharten flüchten zur Ecclesia, deren Psalmverse: *Ecce homo qui non posuit deum adiutorem suum* 'Siehe das ist der Mann, der Gott nicht für seinen Trost hielt. Ich aber werde bleiben wie ein grüner Ölbaum im Hause Gottes' das in seinem Kern durchaus religiöse Spiel liturgisch ausklingen lassen. — Die herrschende Form der Wiederholung, die auch die weltlichen Szenen des Spiels ins Symbolische hebt und ihnen den Sakralcharakter der Dauer verleiht, wird gespeist von der Liturgie, deren objektive Kräfte noch im Antichristspiel lebendig sind.

Das mittelalterliche Spiel bleibt also der Liturgie weitgehend verbunden. Der seit etwa 1100 erkennbare Subjektivismus bedeutet nicht etwa Loslösung von der Liturgie, sondern weist auf eine Geisteshaltung, die ebensosehr und zwar primär auch innerhalb der



Liturgie in die Erscheinung tritt. Neuester liturgischer Forschung bedeutet der durch das Eindringen privater Andachtsformen bezeugte Wandel der Kultgesinnung um 1100 einen tieferen Einschnitt, als er ihr zwischen Spätmittelalter und Renaissance zu bestehn scheint. Individualistisches Streben nach sinnenhafter Schau und subjektiver Versenkung äußert sich in der Liturgie sowohl wie im Spiel. Und insofern das Spiel objektive und subjektive Frömmigkeit nicht nur durch das Wort sondern auch durch Handlung zum Ausdruck bringt, offenbart es unter allen Gattungen geistlicher Dichtung am sichtbarsten den lebendigen Strom religiöser Kräfte, die auch in der übrigen Dichtung des 11./12. Jahrhunderts nach Ausdruck ringen.

III. ROMANIK

Die hohe Benediktinerkultur, die recht eigentlich die Dichtung der frühromanischen Zeit bestimmte, beruhte auf der geistigen Freiheit antikem Bildungsgut gegenüber, auf der Anerkennung volkstümlicher Überlieferung, auf dem weitgehnden Geltenlassen individueller Eigenart innerhalb der klösterlichen Gemeinschaft, auf dem Spannungsreichtum, der allein schöpferische Kräfte künstlerischer Art ermöglicht. Dienten doch all diese ausgelösten Energien letztlich dem Lobpreis Gottes, ihn zu immer höherer Schönheit zu vollenden. Vor dem alleinigen Ziel des Gotteslobs als einem objektiv Gegebenen schien das irdische Werkzeug in seiner menschlichen Gebrechlichkeit kaum der Beachtung würdig.

Die cluniazensische Bewegung, die diese humanistische Benediktinerkultur erstickte, lenkt den Blick mit großem Nachdruck auch auf den Menschen, auf seinen irdischen Wandel, auf sein ethisches Verhalten, auf seine Verweltlichung und Sündhaftigkeit. Gotteslob tritt zurück hinter Gebet und Predigt, die sich der sündigen Menschheit zuwenden. Das lobpreisende *O felix culpa!* Augustins wird aus dem Exsultet der Karsamstagsliturgie gestrichen. Die ursprünglich klösterliche Reform fordert mönchische Askese und mönchischen Gehorsam auch dann, als sie über Mönchtum, Weltgeistlichkeit und kirchliche Hierarchie hinaus unter Kaiser Heinrich III. zu einer Gesamtreform der Kirche, auch des Laientums sich auswuchs, weil der religiöse Idealismus der Zeit die Augustinsche Civitas Dei nur durch Verwirklichung der zu allgemein christlichen Forderungen verabsolutierten Mönchsideale erfüllt sah.



29. Rekonstruktionsmodell von Cluny.

Mönchische Askese weitete den Bereich der sündigen Welt, verschärfte den Gegensatz von Weltreich und Gottesreich, ordnete Weltliches und weltliche Macht der Kirche unter. Mönchischer Gehorsam festigte ihre Autorität. Die Reform verdächtigt den humanistischen



Unterricht der septem artes und bekämpft wie in den Tagen der Mission volkstümliche 'Lügenerzählungen und unsittliche Lieder'. Wie Odo von Cluny, durch einen Traum erschreckt, Virgil den Rücken kehrt, um sich ausschließlich dem Studium biblischer Bücher zu widmen, so hält Abt Williram von Ebersberg, der dem reformtätigen Kaiser Heinrich nahe steht, in seinem Prolog zum Hohen Lied die heidnischen Bücher für Christen nur insofern erlaubt, als sie daraus den Abstand der Finsternis und des Irrtums von dem Licht und der Wahrheit der hl. Schrift und der kirchlichen Wissenschaft — *ecclesiastica studia* — erkennen.

Die Hirschauer Bewegung, die den cluniazensischen Gedanken weit in Laienkreise vortrug, hat nicht nur den romanischen Stil der Architektur sondern auch der gleichzeitigen Dichtung in seiner deutschen Sonderart bestimmt. Es ist kein Zufall, daß im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts, als Hirschauer Wanderprediger die mönchischen Forderungen der Reform in Deutschland wahrhaft volkstümlich machten, die eben erwachte deutschsprachige Dichtung rasch emporblüht. Von mönchischer Frömmigkeit erfüllt, wendet sie sich ganz im Sinne der Reform in lehrhaftem Predigtton nicht nur an Geistliche sondern auch an Laien. In diesem Predigtton ist der gemeinsame Grundcharakter beschlossen, der der von Geistlichen getragenen deutschsprachigen Dichtung des etwa von 1070 bis 1170 reichenden Jahrhunderts gemeinsam ist.

Aus der Haltung des Predigers verstehn wir das Vorherrschen des Sprechverses, die Entfernung von sangbarer Hymnik, den weitgehnden Verzicht auf strophische Gliederung. Auch die Freiheit der Taktfüllung, die den Vers dieses Jahrhunderts sowohl dem vorausgehnden karolingischen wie dem folgenden ritterlich höfischen gegenüber auszeichnet, kam dem rhetorischen Pathos geistlicher Predigt entgegen. Die Buntheit der Versfüllung und Mannigfaltigkeit der Kadenz entsprachen dem volkstümlichen rhythmischen Gefühl, wie es sich in unliterarischer weltlicher Reimdichtung lebendig erhalten hatte und jetzt im Zeitalter der Romanik auch in der literarischen Kunstdichtung, in dem 'Otfridvers' karolingisch-spätantiker Tradition zum Durchbruch kam. In der ersten Hälfte dieses romanischen Jahrhunderts, d. h. etwa in der Zeit von 1070—1120, herrscht Zeilenstil, insofern das Reimpaar nicht nur metrisch sondern auch syntaktisch zusammengehalten wird. Mögen auch in dieser Periode die einzeiligen Sätze überwiegen, so gehn sie doch innerhalb des gleichsam noch als Langzeile empfundenen Reimpaars eine engere Verbindung ein. Jedenfalls wird das Reimpaar in hohem Maße als selbständige Einheit, eine Folge von Reimpaaren als lockere Reihung empfunden, als romanische Vielheit, deren stilbildendes Prinzip uns bereits in der Kompositionsweise frühromanischer Dichtung entgegentrat.

Wie die Verskunst dieser frühmittelhochdeutschen Dichtung so will auch ihre mit verskünstlerischem Bau aufs engste verwobene sprachstilistische Erscheinung aus der schlichten Rhetorik einprägsamer Predigt begriffen sein. Der Eindruck dieser Kunst wird durch knappe schmucklose Sätze bestimmt, deren unverknüpfte, durch Parallelbau gestützte, nebenordnende Reihung sich gegenüber der unterordnenden Gliederung gleichzeitiger Übersetzungsprosa als gewolltes künstlerisches Stilprinzip der Vielheit erweist. Tragen solche lose gereihten Sätze verhältnismäßig selbständige Einzelzüge zusammen, aus denen ein nicht vorweggenommenes Gesamtbild nachträglich entsteht, oder lassen Einzelbedeutungen einer Wortreihe erst im Nacheinander Allgemeinbegriffe oder -Vorstellungen erwachsen, so beansprucht auch hier ganz wie in der gleichzeitigen Architektur, der führenden Kunst der Zeit, neben dem Ganzen auch das letzte Einzelglied selbständiges Interesse. An der romanischen Kathedrale fordert nicht nur die Vielheit der größeren Bauteile wie Türme, Dächer, Vierung, Schiffe





30. St. Godehardkirche, erbaut 1133—72. (Nach Hirths Formenschatz.)

und Chöre gesonderte Aufmerksamkeit, sondern auch die einzelnen Glieder der Konstruktion wie Rippen, Gurte, Säulen, Pfeiler und Kapitelle bis zum Einzel-Profil und -Ornament. Welch große Eigenbedeutung hier das Ornament erlangt, beweist die romanische Tierplastik, die vom rein architektonischen Standpunkt keineswegs immer berechtigt ist.

a) Ezzolied

Die erste Dichtung dieses Zeitraums, deren Anlaß und Verfasser wir kennen, steht im engen Zusammenhang mit der Regulierung der Weltgeistlichen, die als einer der ersten in Deutschland der in seinen religiösen Ansichten Kaiser Heinrich III. verwandte mächtige Bischof Gunther von Bamberg in Angriff nahm. In seinem Auftrag schufen um das Jahr 1060 zwei Bamberger Geistliche ein Lied, das vielleicht als 'Festkantate vorgetragen wurde, als die Geistlichen die gemeinsame Wohnung bezogen.' Ezzo schuf den Text, Willo die Weise.

Das Lied, das von der Liturgie, nicht von der Predigt ausgeht, das durch seine Sangbarkeit — die wechselnde Zeilenzahl der Strophen läßt an einzeilige, beliebig wiederholbare Melodie denken — und für jene Zeit strenge Versfüllung der Kunst Otfrids verhältnismäßig nahe steht, ragt aus seiner zeitgenössischen Umgebung deutschsprachiger Dichtung heraus, ist mehr rückwärts als vorwärts gewandt. Ezzos Loblied auf die Erlösung der Menschheit durch Christi Kreuzestod ruht in dem selbstverständlichen dogmatischen Grunde der Weltheilslehre, die als überzeitliche, lebendige Glaubenswahrheit vorgetragen wird, Gottes Macht und Weisheit zu verherrlichen, ist aber frei von ethizistischer Lehrhaftigkeit, die die

31. Kapitelle aus der Schloßkirche zu Quedlinburg. 12. Jahrhundert.

Heilstatsachen in ihrer einmaligen einprägsamen Gestalt geschichtlicher Folge um ihrer subjektiven Wirkung auf den Menschen willen hinzustellen trachtet.

Dieser liturgisch objektive Charakter des ursprünglichen Liedes, der uns in einer leider nur ganz fragmentarisch erhaltenen Fassung bewahrt ist, wurde verwischt durch eine jüngere, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts überlieferte Fassung, der allein wir das Lied in seinem ganzen Umfang verdanken. Die in beiden Fassungen erhaltenen sieben ersten Strophen, die einen Vergleich ermöglichen, sind in der jüngeren Fassung nicht nur überarbeitet, sondern um mehr als die Hälfte aufgeschwellt, aus einer rememorativ ethizistischen Einstellung, die unbekümmert um das dogmatische Auswahlprinzip des ursprünglichen, ganz und gar unepischen Liedes die herausgehobenen Heilstatsachen aus biblischer Kenntnis und volkstümlichem Wissen in geschichtlich vervollständigender Absicht ergänzt oder vermehrt und mit Ermahnungen zu sittlichem Verhalten durchflicht. Charakteristisch für die geschichtlich volkstümliche, undogmatische Haltung der jüngeren Fassung ist z. B. die scheinbar unbedeutende Änderung des *in principio erat verbum, daz ist wâro gotes sun* (das bedeutet — in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft — in Wahrheit Gottes Sohn) in: *daz was der wâre gotes sun* (nämlich damals als das Wort Gottes die Welt erschuf).

Es besteht gar kein Zweifel, daß auch der Fortgang des Liedes von solchen Änderungen und Zutaten, die eine einseitig auf Geschichtliches gerichtete, ethizistische Einstellung für Laien — *ich wil iu eben allen* (statt: *iu hêrron*) *eine vil wâre rede vor tuon* — bekunden, befreit werden muß, wenn wir ernstlich zu der ursprünglichen dogmatischen, für geistliche Herren bestimmten Dichtung Ezzos vordringen wollen. Wie die Schöpfungsgeschichte kann auch das Leben Christi durch geschichtlich vervollständigende, chronologisch ausgleichende und lehrhaft deutende Züge ergänzt sein. Mit welcher Vorsicht hier jedoch bei der Ausscheidung von Interpolationen vorgegangen werden muß, zeigt der Abschnitt über die Wundertaten Christi, deren nicht vom geschichtlichen, sondern dogmatischen Standpunkt getroffene Auswahl die jüngere Fassung bewahrt hat, wie etwa ein Blick auf die ältere lateinische Hymnik z. B. das auch Ezzo bekannte *Da puer plectrum* des Prudentius lehrt, und daher sicherlich unantastbar ist. Und es stimmt nachdenklich, daß auch die jüngere Fassung die dem Kreuzestod Christi vorausgehnden Ereignisse seines Leidenswegs unerwähnt läßt. Wenn aber in einer den Gedanken- und Gefühlsverlauf hemmenden Strophe auf die Grabesruhe Christi, auf seine Auferstehung und Himmelfahrt hingewiesen wird, obwohl die Anlage des ganzen Liedes auf Christi siegreichen Tod am Kreuz und die Verehrung dieses Siegeszeichens als eigentliches Ziel gerichtet ist, so dürfen

wir aus unsrer Kenntnis der Gesamteinstellung des ursprünglichen Dichters sowohl wie des Bearbeiters hier an dieser Stelle mit einer Interpolation rechnen.

Erst das vorsichtig von später aufgetragener Schicht befreite Lied wird seinen dogmatisch liturgischen, unepischen Charakter klar herausstellen. Gleich der Einsatz des ersten Hauptteils *Lux in tenebris* weist auf Einwirkung der Liturgie, die weit tiefer reicht, als durch textliche Einzelparallelen zu erweisen ist. Denn daß die Worte des Johannesevangeliums *lux in tenebris lucet* oder des Jesaias *populus qui ambulabat in tenebris vidit lucem magnam* in ihrer ganzen Bedeutungsfülle als Stück der Weihnachtsliturgie und des Venantius Fortunatus *Pange lingua gloriosi* im Zusammenhang mit der liturgischen Kreuzverehrung des Karfreitags lebendig waren, sollte bei einem geistlichen Dichter dieser Zeit wirklich nicht bestritten werden. Man verbaut sich damit die für die mittelalterliche Literaturgeschichte höchst bedeutsame Einsicht von der Zündkraft der Liturgie, die gerade den künstlerisch stärksten Strophen unseres Liedes ihr Gepräge gibt, so daß die überragende Kunst dieser Dichtung, die, obwohl zu Beginn dieser Periode stehend, doch die meisten Dichtungen der nächsten Folgezeit weit hinter sich läßt, erst aus ihrer engen Berührung mit liturgischer Form voll verständlich wird.

Der ganze erste Teil der Dichtung lebt von dem liturgisch symbolischen Bild des Lichtes Christi, das die Finsternis erhellt, aber durch Sünde verdunkelt nur in einzelnen Sternen alttestamentlicher Verheißung weiterleuchtet, bis in Johannes Baptista der Morgenstern aufgeht, die nahe Sonne Christus zu verkünden:

do irscein uns der sunne	*do irscein uns der gotes sun*
uber allez manchunne.	*in mennisclîchemo bilde:*
in fine seculorum:	*den tach brâht er uns von den himelen.*

Der Poesie dieser Lichtmetapher tut es keinen Abbruch, daß der Dichter sie aus dem leicht zugänglichen Vorrat biblisch liturgischer Symbolik schöpfte. Entscheidend ganz allein ist die Verlebendigung gelockerter Bedeutungsfülle und die poetische Wirkung, zu der hier deutschsprachige Dichtung von neuem gelangte.

Christi Geburt, Taufe, Wunder und Lehre erscheinen nur als weitere Stufen auf dem Wege zum Kreuz als dem sieghaften Zeichen der Überlistung des Leviathans durch den Köder des Gekreuzigten. Christi Kreuzestod ist auch in dieser Dichtung als Sieg über den Teufel begriffen. Als Sieger bleibt er auch im Leiden *vil scône in sîner stôla durch sînes vater êra.* Um mit Augustin zu sprechen: *Christus est pulcher .. in caelo, pulcher in terra .. pulcher in ligno,* er, der *speciosus Christus, qui etiam in cruce decorem habuit.* Die letzten Strophen erheben sich in Dank und Verehrung zu diesem Siegeskreuz, in Gebet zum himmlischen König, der auch droben seinen Gefolgsleuten verbunden bleibt.

Nach einem etwa sechzig Jahre spätern Bericht der Vita Altmanni soll Ezzo dies Lied, das hier *cantilena de miraculis Christi* genannt wird, auf der Kreuzfahrt des Jahres 1064/65, an der auch Gunther von Bamberg teilnahm, verfaßt haben. Darf daraus verstanden werden, daß aus Ezzos erstem Lied wenige Jahre nach seiner Entstehung durch Auswahl und Änderungen ein Kreuzfahrerlied geschaffen und von Pilgern unter geistlicher Leitung gesungen wurde, so war damit der Weg zum volkstümlichen Lied beschritten, den das gemeinschaftsgebundene, in der Formel lebende Kunstlied dieser frühmittelhochdeutschen Periode natürlich eher durchmaß als das Individuallied der Neuzeit. Andrerseits bedurfte gerade eine Dichtung der Romanik wegen ihres objektiv dogmatischen Gehalts weiter Auflockerung in der Richtung, in der sich die jüngere Fassung des Ezzoliedes tatsächlich bewegte. Bis zu welchem Punkte aber auch der Zersingeprozeß fortschritt, immer blieb eine gewaltige Kluft zwischen einem



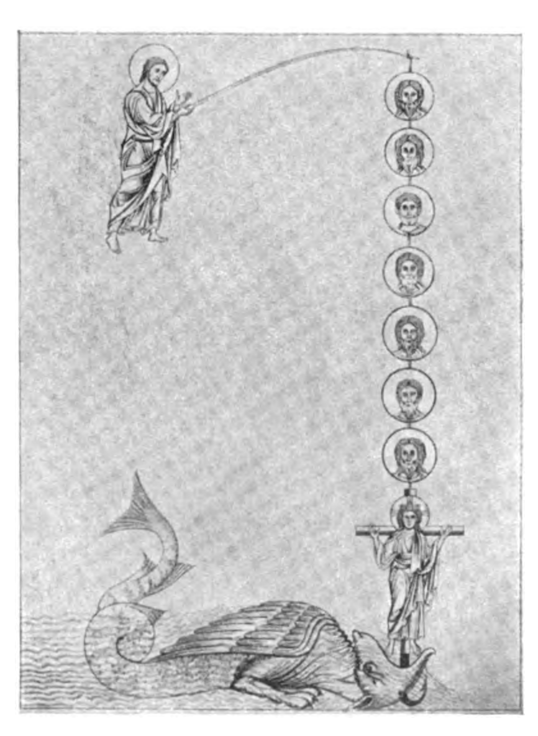
solchen von oben gesunkenen Kreuzlied und den kurzen volkstümlichen Pilgerrufen, die sich aus der Litanei entwickelten. In diesem Sinne verstanden ist das Zeugnis der Vita in Verbindung mit der Tatsache der jüngeren Fassung ein wertvoller Beleg für die Wirkung des Liedes, dessen Spuren in späterer Dichtung erst dann verfolgt werden können, wenn Umfang und Wesen der Formel für die geistliche Dichtung jener Zeit klar umschrieben ist.

b) Dichtungen zur Glaubens- und Sittenlehre

Die lehrhafte, Summa theologiae genannte rheinfränkische Dichtung aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, die die Glaubenswahrheiten in der Form eines wissenschaftlichen Systems vorträgt, kommt unter allen Dichtungen dieses Zeitraums nicht nur im Wortgebrauch sondern auch in der Satzverknüpfung der geistlichen Übersetzungsprosa am nächsten und bringt am wenigsten den für jene Zeit charakteristischen künstlerischen Stil der Reihung zum Ausdruck. Trotz nahezu durchgeführter Gleichstrophigkeit ist es ausgeschlossen, daß diese prosanahe Dichtung gesungen wurde.

Der klar durchgeführte Gedankenbau dieser Dichtung ruht auf dem zu neuem Leben erweckten Augustinismus Anselms von Canterbury, auf der Christologie dieses 'ersten großen Theoretikers der cluniazensischen Bewegung', der die 'entscheidende Wendung von der religiös dogmatischen zur religös sittlichen Fragestellung vollzieht'.

Unsere Dichtung zeigt den Wandel der Glaubenslehre zur Sakramenten- oder Heilsmittellehre — *sacramentum est sacrae rei signum* — wie er sich auf Grund des Augustinschen Symbolismus vollzogen hat. Zunächst werden Schöpfung und Erlösung im Hinblick auf Gott gedeutet. Die Schöpfung verwirklicht die Ehre Gottes, die durch den Sündenfall verletzt, durch Christi schmachvollen Sühnetod auf rechtlichem Wege wiederhergestellt wurde. Die menschliche Seele mit ihren 'ungeschiedenen' Kräften der memoria, intelligentia und voluntas trägt in sich *daz êrlîchi gotis bilidi*, indem sie als imago Dei die göttliche Trinität symbolisiert. Auch das vestigium Dei der vernunftlosen Schöpfung, das die beiden Wesenseigenschaften Gottes, seine Macht und Güte offenbart, dient seinem Lob, so verschieden und gegensätzlich diese 'Spur' uns auch erscheinen mag: *suî si unsich dunkin mislîch, zi demo gotis lobi sint salli gilîch*. Die Macht Gottes, die auch die Gewalt gerechter Vergeltung in sich schließt, überwiegt in der Gottesvorstellung unserer Dichtung. So wird der Sündenfall als Zweikampf Adams mit dem Gottesgebot gesehen, bei dem Gott zu Gericht sitzt. Da *unsir chempho* unterlag, wurde das ganze Menschengeschlecht schuldig gesprochen. Der gerechte Gott forderte Genugtuung (satisfactio), die nur der Gottmensch Christus in seiner Mittlerstellung durch seinen Sühnetod leisten kann. Er



32. Gottvater überlistet den Leviathan mit dem Köder des Gekreuzigten. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Kopie). Um 1170.



ist unsre 'Geisel', die für uns im Grabe, in der Gefangenschaft des Todes lag. *durch des ellentin scalchis nôt leit der gotis sun hônlîchin dôdh.* Korrespondierend zur verletzten Ehre Gottes muß der sühnende Tod Christi ein schmachvoller sein.

Im Vordergrund steht das Kreuz in seiner Heilsbedeutung für den Menschen, damit setzt der zweite Hauptteil der Dichtung ein, der die sakramentalen Kräfte von Kreuz, Schöpfung, Taufe und Buße behandelt. Durch Nachbildung und Nachfolge des Gekreuzigten werden wir ihm geistlicherweise ähnlich, wird die angeborne imago Dei zur similitudo. Zu den Tugenden der Gottesliebe, gepaart mit knechtischer Furcht vor Höllenstrafe und Hoffnung des Sohnes auf väterliches Erbe — ganz im Sinne der Gottesvorstellung jener Zeit — leitet das Heilsmittel der Schöpfung. War von der Verfluchung der Erde nach dem Sündenfall nur das Wasser als sündentilgendes Element ausgenommen, so erhielt es seine sakramentale Kraft erst durch Christus, durch sein Blut, das mit Wasser vermischt aus seiner Seite floß:

dî erdi giwûsc dû sinvlût, *daz gimischit von sînir sîtin ran,*
dî undi giwîhiti der heilant undi sîn blût, *mit dem er unsich irlôsti undi heim giwan.*

Da das Taufsakrament nur einmal gespendet werden kann, hat die Gnade Christi den andern Quell des Bußsakraments zur Abwaschung unsrer Sünden geöffnet. Gott selbst lehrte die Tugenden, die als eine Art von Beichtspiegel zur Gewissenserforschung aufgereiht werden, um mit dem Vorsatz zu guten Werken zu schließen.

Indem Christus am Ende der Zeiten mit den so zurückgewonnenen Menschen seinen Vater ehrt, dienen die Heilsmittel des Kreuzes, der Schöpfung, der Taufe und Buße letztlich der wiederhergestellten Ehre Gottes und seiner Verherrlichung, so daß unsere Dichtung trotz ihrer weithin ethischen Einstellung durchaus theozentrisch gerichtet bleibt.

Eine ähnlich angelegte dogmatische Abhandlung in poetischer Form ist das etwa vierzig Jahre spätere österreichische Anegenge, dem der durch Anselm erneuerte Symbolismus Augustins vor allem durch Hugos von St. Victor De sacramentis vermittelt wurde. Aber wieviel mehr ist hier der Blick des theologischen Dichters auf den Menschen gerichtet! Gott entschloß sich zur Erschaffung der Engel und damit zur ganzen Schöpfung, weil er die 'Wonne' nicht allein haben, sie mit andern teilen wollte:

done wolt er (d. i. die göttliche Gewalt) *die wunne niht eine tragen:*
er wart ze rât in sînem muote
mit sîn selbes guote
unt mit sîner wîsheit,
er wolde sîn lop machen breit
unt die wunne machen gemeine —

oder wie Hugo von St. Victor sagt: *bonum . . cum aliis participare et alios in illo et per illud beatificare volens, nulla necessitate, sed sola caritate creavit rationalem creaturam.* Und für sein Erlösungswerk gibt die Barmherzigkeit den Ausschlag. In unsrer Dichtung wird die Versammlung Gottes mit seinen vier Töchtern *erbarmde, wârheit, reht* und *fride,* die die Erlösung beschließen, der lateinischen Quelle gegenüber nicht von Gott, sondern von der *erbarmde* einberufen. Menschenschuld wird als 'ewiges' Menschenleid in symbolistischer Relation zur unerschöpflichen Barmherzigkeit Gottes empfunden. 'Wie groß auch die Schuld war, der Schöpfer hatte Erbarmen mit unserm ewigen Leid'. Aber er durfte das Recht nicht verletzen, auch dem Teufel, der ein Anrecht auf den Menschen hatte, keine Gewalt antun. Die menschliche Schuld auf der Wage der Gerechtigkeit kann nicht durch alles je geschehene Gute emporgehoben werden, sondern allein durch Gott, der sich selbst auf die Wage legt.



Die geheimnisvoll symbolistischen Relationen Eva — Maria, Adam — Christus, Fluch — Segen, Hochmut — Demut enthüllen das Mit- und Gegeneinander der göttlichen Tugenden Misericordia und Pax, Veritas und Iustitia, die für den Menschen bitten, aber auch seine Bestrafung verlangen. Nicht Abstraktion sondern Analogie ist hier das Mittel der Erkenntnis. Der aus Barmherzigkeit menschgewordene Gott büßt aus Gerechtigkeit, seine einzelnen Leiden sind den einzelnen Verschuldungen der Stammeltern mystischerweise zugeordnet, um Schuld und Sühne in ihrer tieferen Wesenheit wechselseitig zu deuten. Die Reihung dieser Parallelismen, die das nämliche Thema an konkreten Beispielen der Heilsgeschichte variieren, dient einprägsamer Anschaulichkeit predigtmäßiger Belehrung. Das gleiche Streben nach Anschaulichkeit zeigt sich auch in der weitgehnden Vermenschlichung der trinitarischen Personen Macht, Weisheit und Güte, daß sich der Dichter gelegentlich selbst gegen ihre dadurch bewirkte allzu große Verselbständigung, wenn auch mit unzulänglichen Mitteln wehrt, indem er etwa die ganze Trinität: Vater, Sohn und Geist gemeinsam zur Hölle hinabsteigen läßt. Einzelne Realismen wie Gott als *weidegeselle* Noahs oder das armselig in Haderlumpen gewickelte Kind in der Viehkrippe oder gar in *der swîne bâht* verstärken den Eindruck des Einmaligen und Geschichtlichen einzelner Episoden, deren nicht mehr mit dem Charakter einer dogmatischen Summa vereinbare Ausweitung dem Verständnis des Laien entgegenkommt. Überhaupt spielt wachsende Rücksicht auf den Laien für die neue Einstellung insgesamt, die neben der Verherrlichung Gottes immer stärker das Heil des Menschen im Auge hat, eine bedeutsame Rolle, so daß wir zeitliches Nebeneinander objektiv gottgerichteter und subjektiv menschbezogener Dichtung nur allmählich aus soziologisch bedingtem Nebeneinander erwachsen sehen.

Hat die theologische Gelehrsamkeit des Anegenge sich den Weg zum Laien erschwert, wenn nicht ganz versperrt, so ist Hartmanns Rede vom Glauben ganz auf den Ton praktischer Frömmigkeit gestimmt. Hartmanns Erklärung des nicänischen Symbolums ist zu einer Sittenlehre für Laien im asketischen Geiste Clunys geworden. Der erste Abschnitt von Gott Vater ist stark zusammengedrängt, weiter ausgebaut ist der zweite Teil, dessen Heilsgeschichte eine Sakramentenlehre — hier im engern Sinne verstanden — einbeschließt, während der dritte Teil mit den Räten des hl. Geistes weit mehr als die Hälfte der ganzen Dichtung umfaßt. Die wortreichen eindringlichen Mahnungen zur Buße und Askese wurzeln in den Anschauungen der cluniazensischen Reform, im individuellen Schuldgefühl des Dichters, aus dem heraus die Schilderung des reumütigen Sünders zur Ich-Form einer vorbildlich gemeinten Sündenklage hinübergleitet und das Grundübel des *übermuotes* vor allem in der einzelnen Erscheinungsform der in langen Wortreihen vorgeführten ritterlichen Weltlust und Weltehre gesehen wird.

Im Himmelreich belohnt werden die Märtyrer und Apostel, die Streiter des Gottesreichs, die erfolgreich den Kampf des Geistes wider das Fleisch fochten, die als *guote knehte* ihrem Bannerträger Christus folgten und nun am himmlischen Hof vom *keiser aller kuninge* als Truchseß bewirtet werden. Zu den Gottesholden, die das himmlische Jerusalem bewohnen, gehören auch die Einsiedler, die im finstern Wald Frost, Hunger und Durst erduldeten, die Klosterleute, die Haus und Hof, Frau und Kind verließen, und diejenigen die ihr Eigen und Erbe den Gotteshäusern opferten, kurz alle diejenigen die Ernst machten mit ihrer Abkehr von der Welt in unbedingter Hingabe an das Göttliche.

Ob Arm oder Reich, Herr oder Knecht, alle empfangen am Jüngsten Tage den Lohn nach ihren Werken. Hartmann verweist hier auf eine frühere uns verloren gegangene Dichtung



vom Jüngsten Gericht. Der erhöhte Christus, der nach siegreichem Kampf über den Teufel in kaiserlichem Ornat zur Rechten des Vaters thront, erscheint zum Gericht als rex gloriosus, in seiner Macht und Gerechtigkeit unerbittlich gegen zu späte Reue, huldvoll gegen diejenigen, die schon auf Erden ihre Sünden beweinten. Seine göttliche Gnade dem rechtzeitig bereuenden Sünder gegenüber bekräftigen weitausgeführte Beispiele der Bibel und Legende, die den dogmatischen Rahmen durch Geschichtliches zu sprengen drohen.

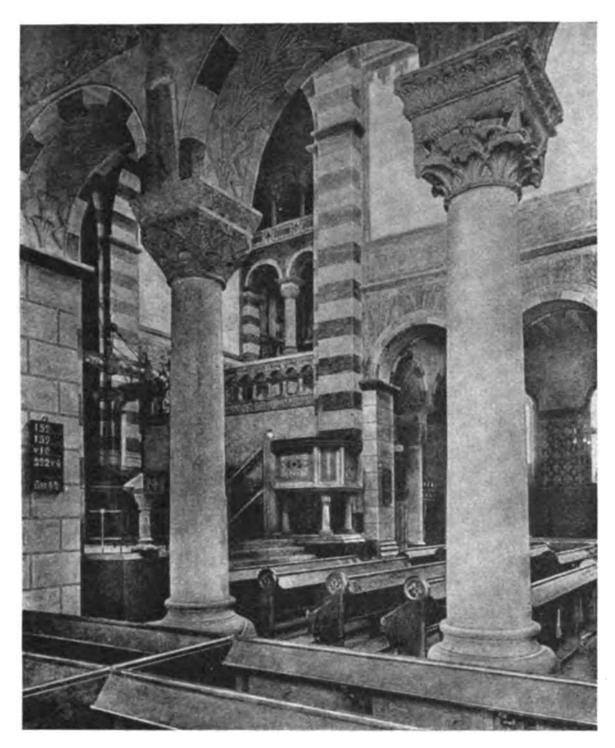
Zu Reue und Buße im Hinblick auf die Ewigkeit mahnt eine etwa gleichzeitige, früher versehentlich als 'Wahrheit' betitelte Dichtung, — aber in welch anderer Tonart als jene asketischen Strafpredigten, die im Aufblick zum richterlichen Gott durch Tod und Hölle zur Buße schrecken. An die Vergänglichkeit mahnt hier nicht ein schreckendes Bild menschlichen Todes, sondern das Sterben in der Natur. Und Gott erscheint nicht als Richter sondern als gütiger Schöpfer, der täglich unser gedenkt wie ein Vater seines Kindes. So schwer auch unsre Sünden sein mögen, er ist gnädig. Darum verzweifle niemand, sondern vertraue sich dem priesterlichen Arzt, der die Pfeile des Teufels entfernt und die Wunden heilt durch das Sakrament der Buße.

Die mystische Heiligung der Seele durch den Geist deutet das etwas ältere Gedicht von der Hochzeit durch die Parabel von der Brautwerbung und Hochzeit eines mächtigen Herrn vom Gebirge. Er wirbt durch seine Boten um ein edelgebornes liebliches Mädchen im Tal, fordert sie auf, sich zu rüsten und führt sie in prächtigem Aufzug heim, um Hochzeit mit ihr zu halten. Einzelzüge des Gleichnisses sind frei vom Dichter erfunden oder ausgesponnen, nicht um der Erzählung, sondern der weitausgeführten Allegorese willen. Und diese Allegorese ist nicht so sehr auf fortschreitendes Geschehen als auf den Einzelakt der Handlung gerichtet, ja sie leitet rein gedankenhaft die allegorische Deutung von der menschlichen Seele über die Gottesmutter bis zu den Märtyrern und Aposteln weiter, um die Erlösung der Einzelseele in die Erlösung der Menschheit einmünden zu lassen. Der Verlobungsring der Braut geht auf das symbolische Taufgewand, der Bote auf den Priester, die ratenden Verwandten auf die Sakramente, das Bad der Braut auf die Reinigung von Sünden, ihr Goldschmuck auf die Beichte, das Juwel darin auf wahre Gottesliebe, das weiße Gewand auf Reinheit von Sünden. Aber die leuchtende Schönheit der Heimgeführten geht auf die Gottesmutter, das Brautkleid auf den Lobgesang des Priesters, das Warten der Daheimgebliebenen auf die fünf Weltalter und schließlich die Heermüden des Brautzugs auf die Märtyrer und Apostel. Diese auf dem Erlösungsgedanken beruhende gedankenhafte Verbindung, die sich im allgemeinen an die zeitliche Folge hält, aber wesentlich doch nur die isolierte Einzelheit im Auge hat, spiegelt sich in der Erzählung der Parabel als lockere Reihung eigengültiger Einzelzüge.

Wurde diese Parabel von der Hochzeit mit der wiederholten Botschaft an die Braut und ihrer schließlichen Heimführung trotz ihrer Anlehnung an biblisches Gleichnis und biblische Allegorie mit Einzelszenen der in weltlicher Dichtung damals sehr beliebten Brautraubererzählungen in Zusammenhang gebracht oder gar als geistliche Kontrafaktur empfunden, so war damit ein Anlaß gegeben, nicht nur die Erzählungen von Bibel und Legende sondern auch weltliche Dichtung im geistlich symbolischen Sinn zu deuten.

Von der Heiligung des Menschen durch den Geist und die Gnade handelt auch das etwa gleichzeitige 'Paternoster', das die sieben Bitten des Vaterunsers mit den sieben Seligpreisungen, den sieben Gaben des hl. Geistes, den sieben Siegeln und sieben Patriarchen zu einer christlichen Heilslehre verbindet. Dabei haben die sieben Bitten, die 'alles umfassen, was der Mensch hier auf Erden und zu seinem ewigen Heil bedarf', die Führung. Und zwar werden auch die





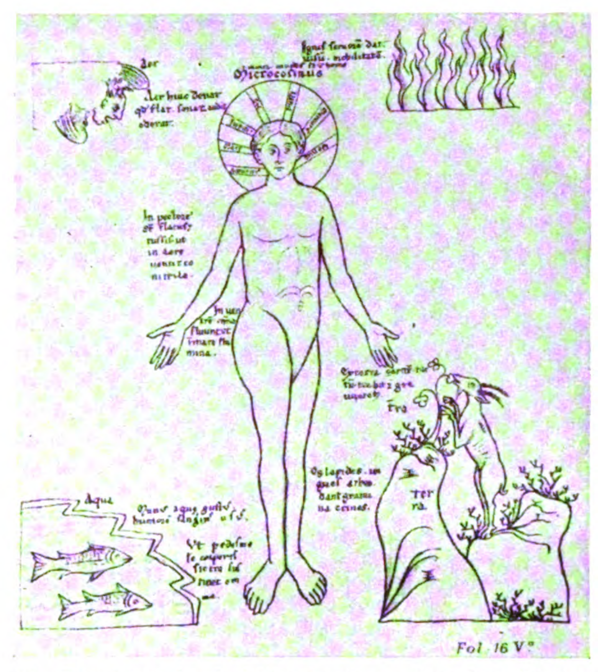
33. St. Michael-Kirche in Hildesheim. Blick nach dem nördlichen Querschiff. Anfang des 11. Jahrhunderts.

drei ersten Bitten ganz im Hinblick auf den Menschen gedeutet, auch sie streben nach Vervollkommnung (*durnahtichait*) des Menschen, die am Jüngsten Tag in die Erscheinung treten wird. Diese sittliche Vollendung des Menschen erfolgt in der Liebe zum göttlichen Vater, den wir in uns nachbilden und unsre menschlichen Brüder als seine Kinder lieben sollen.

Hatte schon Augustin mehrere der hier vorhandenen Siebenergruppen zusammengestellt, so wurde dieser Zahlensymbolismus, wie wir vor allem bei Bernhard von Clairvaux und Hugo von St. Victor sehen, jetzt neu belebt und mit Eifer gepflegt. Um der geheiligten, dem Teufel verhaßten Eigenschaft der Siebenzahl willen wird eine ständig wachsende Reihe siebenteiliger Gruppen in mystische Beziehung gesetzt und auf dem Weg der Analogie in ihrer tieferen Bedeutung erschlossen. Die Dichtung des aus Steiermark oder Kärnten stammenden Priesters Arnold Von der Siebenzahl, die die Heilswirkung des Geistes zu umspannen trachtet, fügt zu den biblischen Heptaden Siebenzahlen der Astronomie, des Menschenlebens und der Weltgeschichte hinzu, auch die sieben Künste sind ihm durch die Siebenzahl geheiligt, sie sind vom hl. Geiste verliehen.

Überall bestätigt die Siebenzahl Ordnung und Vollkommenheit, erspürt mystische Entsprechungen und Bindungen zwischen Gott, seinem Heilswerk, Mensch und Natur, vor allem dann, wenn man das Buch der Schöpfung als Offenbarung Gottes ebenso wie die Bibel nicht nur buchstäblich sondern auch allegorisch, tropologisch und anagogisch zu lesen versteht. Es führt irre, diese mystischen Beziehungen und Analogien, die nicht nur gewußt sondern geglaubt und religiös erlebt werden, zu Ideenassoziationen zu psychologisieren. Sie reihen sich aneinander zu keinem logischen sondern analogischen System, das auch in Priester Arnolds einheitlicher Dichtung vorhanden ist. Allerdings kann der Zahlensymbolismus zu einem schulmäßig mechanisch angewandten Lehrmittel erstarren. Aber wir sollten vorsichtig sein, in diesem negativen Sinne über eine Dichtung wie das anonyme österreichische Gedicht Von der Siebenzahl abzusprechen, zumal wenn wir geneigt sind, es dem gedankenvollen Verfasser des 'Paternoster' zuzuschreiben, bevor wir uns ganz in das analogische Denken des mittelalterlichen Symbolismus versenkten. In diesem, im Zeitalter der Romanik bei volksprachigen Dichtern vorherrschenden, vom Augustinismus getragenen analogischen Denken scheint letztlich das Stilmittel der durch Parallelismus gestützten nebengeordneten Wort- und Satzreihung, der Verzicht auf logische Unterordnung begründet, das nämliche Prinzip, das bis in die lockere Kompositionsweise romanischer Vielheit hinein sichtbar ist. Die logische Gliederung und hypotaktische Satzverknüpfung des späteren wissenschaftlich an-

gelegten Lehrgedichts Wernhers vom Niederrhein 'Di vier schiven' spricht nicht dagegen, da die Symbolik der Vierzahl, hier nur accidens, das Grundgerüst des Gedankenbaus nicht berührt.



34. Der Mensch als Mikrokosmos. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Kopie). Um 1170.

Über den Schöpfungssymbolismus in der Tierwelt belehrt der im Mittelalter sehr verbreitete, auch als Schulbuch benutzte Physiologus, dessen volksprachige Bearbeitungen über lateinische Vermittlung auf eine hellenistische Sammlung merkwürdiger, mit dogmatischen und moralischen Deutungen versehener Tiergeschichten zurückgehen. In der zweiten Hälfte des 11. und im Anfang des 12. Jahrhunderts wurden diese seltsamen Tiertypologien, in deren Mittelpunkt der den Teufel überwindende Christus steht, in deutsche Prosa und um 1140 auch in Reimverse gebracht. Etwa gleichzeitig deutet die österreichische Dichtung vom Himmlischen Jerusalem, auf Kommentaren der Apokalypse fußend, die zwölf Edelsteine der himmlischen Stadtmauer, von deren Allegorese der mittelalterliche Steinsymbolismus seinen Ausgang nahm. — Als Verherrlichung der Macht des Schöpfers im allgemeinen ist wohl die nur in Bruchstücken erhaltene, vom ersten Herausgeber Merigarto genannte Beschreibung von Meeren, Flüssen und Quellen gedacht, die mittelbar oder unmittelbar auf Isidors Etymologien, z. T. auch auf mündliche Überlieferung zurückgehend, ganz wie die Tiererzählungen des Physiologus nur Wunderbares und Seltsames berichtet, weil das Außergewöhnliche in der Natur die Macht des Schöpfers am lautesten verkündet. Hat sich in dieser Dichtung auch das Interesse an Naturkuriositäten um ihrer selbst willen weitgehend emanzipiert, so muß doch bedacht werden, daß der göttliche Schöpfer, 'der Himmel und Erde schied', der in den erhaltenen Fragmenten nur einmal erwähnt wird, in der Gesamtdichtung sicherlich mehrfach genannt und gepriesen wurde.

In den Symbolismus der Bibel- und Schöpfungsoffenbarung war längst auch die Liturgie einbezogen. Die rememorative Deutung der Liturgie, als deren ersten namhaften Vertreter wir den zu seinen Lebzeiten heftig bekämpften Amalar von Metz (gest. um 850) kennen, wird seit Ende des 11. Jahrhunderts neu belebt und gewinnt fortan der dogmatischen Auffassung vom kultischen Mysterium gegenüber mehr und mehr an Boden. Selbst gelehrte Theologen jener Zeit wie Ivo von Chartres (gest. 1116) oder Rupert von Deutz (gest. 1135) haben die rememorative Methode ausgedehnt und gefördert, indem sie z. B. auch die priesterlichen Gewänder in ihre Deutung auf Christus einbezogen oder auf Grund der Bibeltypologie neue Beziehungen zum Alten Testament hinzugewannen. Die bunte Mannigfaltigkeit der Deutungen veranlaßt zu immer kühneren Bildern und Vergleichen, wie sie etwa Honorius Augustodunensis (gest. 1125) zu seelsorgerischem Handgebrauch vermittelt, die gerade durch das Unfeste und Schillernde der symbolischen Beziehungen die Phantasie volkstümlicher Prediger und volksprachiger Dichter befruchten.

Der Bibelexegese, auf deren allegorischer Methode die rememorative Auffassung der Liturgie beruht, entnahm man auch die Gewohnheit, an einzelne Deutungen moralische Nutzanwendungen zu knüpfen, wodurch kirchlich sakramentale Ethik zu volkstümlich christlicher Morallehre absank. In der für Laien bestimmten 'Deutung der Meßgebräuche' ist die Symbolik der priesterlichen Gewänder mit sittlichen Forderungen verbunden, während sich die Deutung der Meßhandlung im allgemeinen auf die Beziehungen der einzelnen Akte zum Leiden Christi beschränkt. Beim Überwiegen moralischen Gehalts ist Gott gegenüber, wenn auch nicht ausschließlich, der Rechtsstandpunkt betont. Der priesterliche Gürtel symbolisiert das Recht, damit soll sich der Gottesknecht gürten. Wenn wir alle das Rechte liebten, würden wir sämtlich Gottes Knechte heißen. Wer sich des Gottesrechts befleißigt, wer das Rechtsverhältnis zwischen Gott und Mensch nicht verletzt, der ist wohl gepanzert im Kampf mit dem Teufel und wird unverwundet zu seinem lieben Herrn zurückkehren.

Dieser Rechtsgott, der dem Menschen die ganze Schöpfung zu Lehen gab, damit er sie pflichtmäßig verwalte, indem er wie der hl. Martin sich alles Entbehrlichen entäußert, nur das Notwendige zurückhält, um sich den himmlischen Lohn einer *rehten herberge* zu sichern, zu der Gott ihm gegenüber verpflichtet ist, tritt uns im 'Scopf von dem lône' entgegen, ohne daß jedoch dem Dichter dies rechtliche Lehnsverhältnis die Beziehungen zu Gott erschöpfen könnte. Er kennt auch den Gott der Gnade, der die Sünden des Zachäus vergibt und weiß von der Gotteskindschaft eines frommen gottseligen Ehestandes. Schlichte uncluniazensische, volkstümliche Frömmigkeit ist hier mit dem Stil formelhafter Wiederholung, additiver Reihung und volkstümlicher Bildlichkeit zu einer Einheit verwachsen, die ans Herz greift, unbeschadet etwa vorhandener künstlerischer Mängel.

Hartmanns Ruf zur Buße und Weltentsagung, den seine 'Rede vom Glauben' einschließt, steht in jener Zeit der asketischen Schriften de contemptu mundi keineswegs vereinzelt da. Lateinische und volkssprachige Dichtung, die sich in den Dienst der Reform stellte, hatte ihn längst als selbständiges Thema ergriffen, um durch die Schrecken des Todes und der Hölle zur Umkehr zu treiben. Diese Bußpredigten, die nur die rechtliche Seite des dogmatischen Gottesbildes kennen, nicht dessen Gnadenzüge, und darum Gott nur als ethische, nicht als religiöse Macht verkünden, entfernen sich vom objektiven Boden dogmatischer Lehrdichtung, je mehr sie der subjektiven individualisierenden Vermenschlichung ihrer einseitigen, rationell erfaßbaren Vorstellung eines Richtergottes Raum geben.

Das alemannische 'Memento mori' aus der frühen Zeit des Ezzoliedes, das in schlichter Sprache einzeiliger Sätze fast gleicher Strophen den gleichen allgemeingültigen Gedanken in wiederholenden Worten variiert, zeigt noch durchaus gemäßigte, im wesentlichen objektive Haltung, hütet sich vor jeder subjektiven Übertreibung und ist ganz positiv auf Forderung sittlicher Lebensführung im Hinblick auf die flüchtige Vergänglichkeit alles Irdischen gerichtet. Die Dichtung mahnt zur Nächstenliebe und zu guten Werken, zu gleichem Recht für Reich und Arm, zur zeitigen Bereitschaft auf Tod und Ewigkeit. Denn der Tod kommt plötzlicher als die Augenwimper niederschlägt: *ter man einer stuntwîlo zergât also skiero sô diu brâwa geslât.*

Im schroffen Gegensatz dazu etwa hundert Jahre später die leidenschaftliche Bewegung und Subjektivität der sich ganz im Negativen erschöpfenden Strafpredigten des Laienbruders Heinrich von Melk! Der Vers seiner in Sinnesabschnitte oft weiteren Ausmaßes gegliederten Dichtungen, mehr als irgendwo in der bisherigen Reimpoesie dem Prinzip des natürlichen Sprachtons untergeordnet — z. B. *'tuot ûf!' 'wer ist dâ?' 'daz ist ein gast und bitet, daz man in*



in lâ' — paßt sich mit seinen gedrängten Taktfüllungen, seinen pausierten Hebungen in der Kadenz und im Versinnern ganz dem jeweiligen Inhalt an. Dabei werden Vers- und Reimpaargrenze durch vollen Inhalt des Schlußtakts und weit durchgeführten Bogenstil beseitigt, wenn es der Sinn der Rede und das Temperament des Sprechenden erfordern.



35. Auszug der Seele aus dem Leib. Aus dem kleinen Wiesbadener Hildegardkodex. Um 1170.

Subjektive Willkür des Dichters äußert sich auch in der Anordnung des Stoffes. In der 'Erinnerung an den Tod' läßt er den ursprünglich als Einleitung gemeinten Gedanken zu einem selbständigen Teil anschwellen, der die Hälfte der ganzen Dichtung umfaßt. Überzeugt von der allgemeinen Sündhaftigkeit der Welt und erschüttert von ihrer unterschiedslosen Verderbtheit und Lasterhaftigkeit, enthüllt er Priestern sowohl wie Laien die ganze Erbärmlichkeit ihrer sündhaften Weltlust, um den Entlarvten und Gestraften die Schreckbilder seines Memento mori um so tiefer in die Seele zu brennen. Geißelt er bei Priestern Simonie, Habsucht und Unkeuschheit, so wendet er sich bei den Laien gegen Gewaltherrschaft der Fürsten und gegen den Hochmut der Ritter, gegen die beiden Gefährten ihrer Hochmut: Hurerei und Totschlag, die er den ritterlichen Idealen der Minne und Ehre gleichsetzt. In der Hoffart wetteifern mit den Männern die Frauen, aber da er aus Standesvorurteilen seiner adligen Herkunft vornehme Frauen nicht schelten mag — nicht einmal dieser asketische Eiferer ist also von der Welle höfischer Kultur unberührt geblieben — richtet er sich gegen die Frauen niederer Kreise, um an ihrer modischen Gefallsucht hoffärtiges, über den Stand hinausstrebendes Wesen aller Frauen zu exemplifizieren.

Denn wie Hartmann und der alemannische Dichter des 'Memento mori' hat auch Heinrichs Bußpredigt vornehmlich die Reichen und Bevorrechteten im Auge, für die auch die Bilder irdischer Vergänglichkeit im zweiten Teil der Dichtung bestimmt sind: Der Königssohn in seiner Machtstellung, von ständiger Gefahr umlauert, nirgends Treue und Hingabe findend; der höfische Ritter, im Leben mit allen irdischen Vorzügen ausgestattet, nun auf die Bahre gestreckt, seiner Frau im Handumdrehen zum Ekel geworden; der Reiche, der im Grab der Verwesung den habgierigen Sohn durch Fegfeuer- und Höllenqualen an die Kindespflicht mahnen muß, seiner armen Seele durch Almosen und Seelenmessen zu gedenken! Zwischenmenschliche Bindungen jeder Art sind dem trostlosen Pessimismus dieses Predigers ebenso vergänglich wie alle andern Erdengüter; wenn nicht schon im Leben brüchig, reichen sie sicherlich nicht über das Grab hinaus:

ein phenninch frumt dir mêre
den dû selbe gîst umbe dîne sêle
denne tûsent phunt nâch dînem lîbe.

nicht gihalt es dînem wîbe:
ir ist lutzel die der triwen phlegen,
wanchel unt unstæte ist ir leben.





36. Der reiche Mann und der arme Lazarus. Aus den Homilien des Abtes Gottfried von Admont. Um 1160.

Unbeständigkeit und Tod machen die Welt zu einem Jammertal — infernum superius —, dessen Leiden nur von den ewigen Strafen der Hölle — infernum inferius — übertroffen werden:

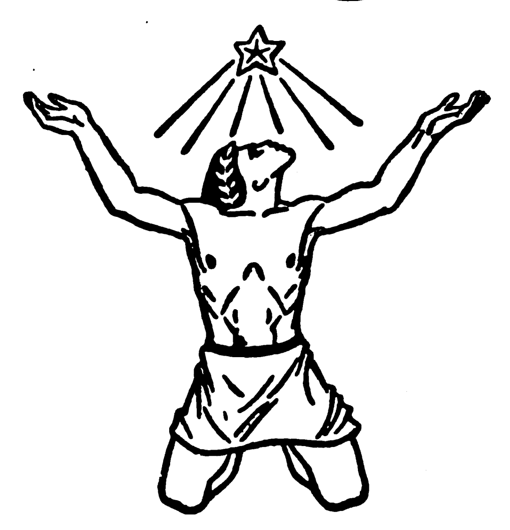
wie aber der uber den der gotes zorn
unt sîn râche wirt ertäilet.
swer sîn lîp hât gemäilet
mit maniger slachte sunden,
sol den der tîvel nicht gebunden
werffen in daz êwige ellende
da'r immer âne ende
mûz rûfen ach unde wê,
dâ sîn schuntær ob im stê
mit griulîchem antlutze,
dâ die unerfulte butze
des abgrundes ûz tiezzen,
unt dâ er sehe vliezzen
die bechwelligen bache
unt der fiwerschober chrache,
unt anderthalb dâ engegene,
wie sich der helle vrost megene —
unt ob hundert perge fiurîn
sîn temperunge solden sîn,
sine möhten in niht erlâwen,
unt die tîvel mit fiurîn chlâwen
schuofen in solhes weters sûs:
entriwen, daz ist ein ubel chuelhûs.

Hier auf dem Endgipfel der Dichtung, auf dem die qualvollen Schrecken der Hölle, entsprechend dem zweifachen Schreckbild des Todes, noch einmal in gesteigerter Form heraufbeschworen werden, erlangt die Sprache eine Kraft des Ausdrucks und eine Freiheit der Bewegung, die nur aus dem Gleichgerichtetsein von Verstradition, innerer Sprachform und dichterischer Anlage auf die nämliche rhetorische Wirkung geistlicher Sittenpredigt verständlich ist.

Engbegrenzter durch Thema und Wirkungskreis ist das wohl unvollendete 'Priesterleben' Heinrichs, das sich gegen die luxuria und gula der Weltpriester wendet. Durch umständliche Beweise und theologische Erklärungen ist es gelehrter als die 'Erinnerung'. Aber das aus Allgemeinem Ableitbare ist nicht des Dichters Sache. Ganz er selbst ist er nur dort wo er aus seinem Subjektivismus heraus das Einmalige erfaßt und das Charakteristische beleuchtet, wenn er den schon aufgeblähten Leichnam eines schmucken Ritters oder den gleißenden Tand einer modisch aufgeputzten Pfaffendirne durch konkreteste Einzelheiten charakterisiert, die durch subjektive Anteilnahme der hinterbliebenen Witwe oder des verbuhlten Pfaffen miteinander verbunden, nicht durch objektive Darstellung bildmäßig zusammengeschlossen sind. Jede dieser im Vielheitsstil aufgereihten Einzelheiten ist auf Einzelwirkung des Ekels und Abscheus, der Abkehr von Sünde und Weltlust berechnet. In erneuten Einzelschlägen, Schlag auf Schlag peitscht dieser Prediger die Sinne, nicht Einzeleindrücke zum Bilde sammelnd, wohl aber ihre Einzelwirkungen zur Gesamtwirkung erhöhend.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei Erfurt

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT

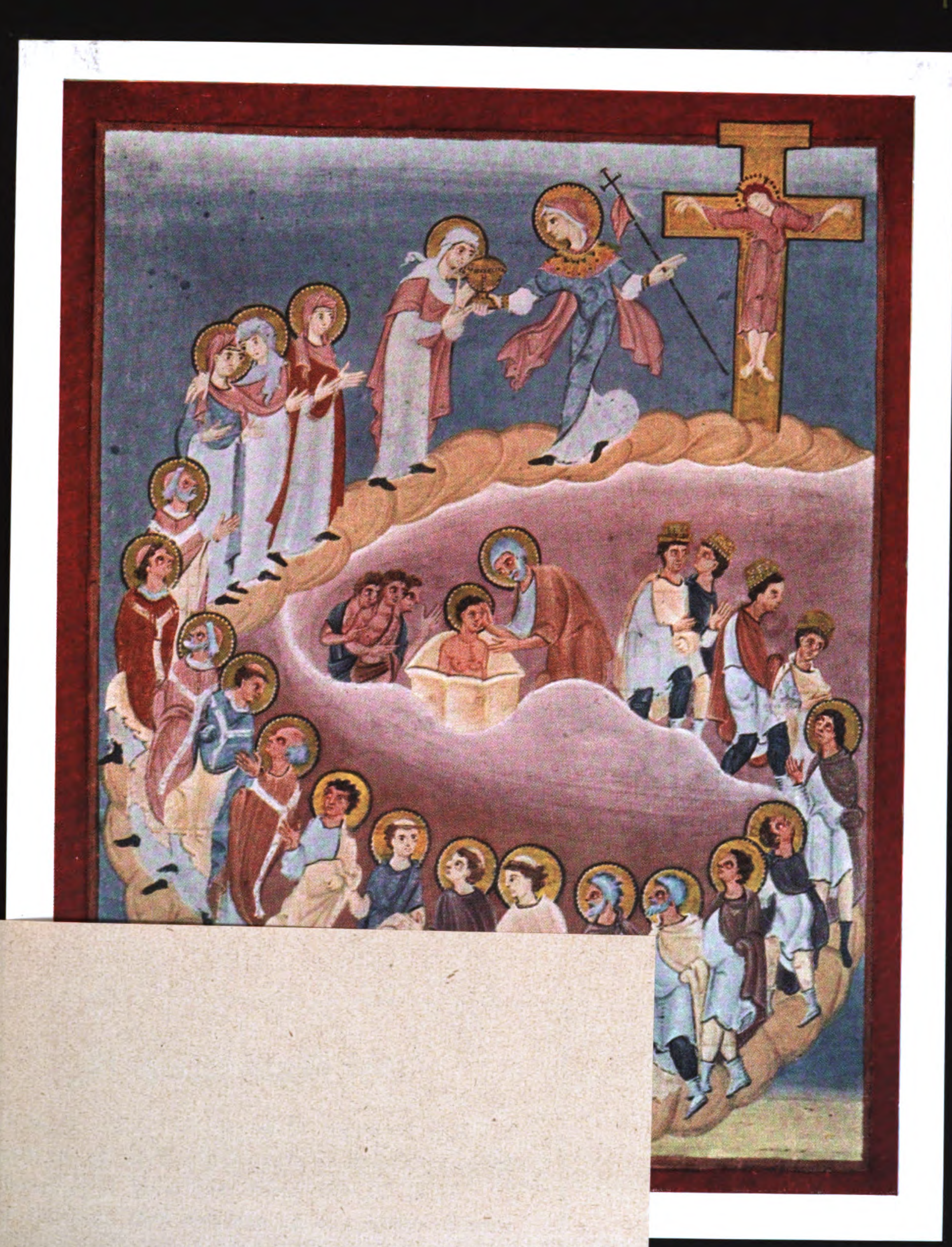


HERAUSGEGEBEN VON
DR. OSKAR WALZEL
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. **A. Baumstark**-Münster; Prof. Dr. **E. Bethe**-Leipzig; Privatdozent Dr. **H. Borelius**-Lund; Prof. Dr. **B. Fehr**-Zürich; Prof. Dr. **W. Fischer**-Gießen; Prof. Dr. **W. Geiger**-München; Prof. Dr. **G. Gesemann**-Prag; Prof. Dr. **H. v. Glasenapp**-Königsberg; Dr. **W. Gundert**-Tokio; Prof. Dr. **H. Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. **H. Hecht**-Göttingen; Prof. Dr. **H. Heiss**-Freiburg; Prof. D. Dr. **J. Hempel**-Göttingen; Prof. Dr. **A. Heusler**-Basel; Prof. Dr. **A. Kappelmacher**-Wien; Prof. Dr. **W. Keller**-Münster; Prof. Dr. **J. Kleiner**-Lemberg; Prof. Dr. **V. Klemperer**-Dresden; Prof. Dr. **B. Meissner**-Berlin; Prof. Dr. **G. Müller**-Münster; Prof. Dr. **F. Neubert**-Breslau; Prof. Dr. **A. Novák**-Brünn; Prof. Dr. **L. Olschki**-Heidelberg; Dr. **M. Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. **F. Rosen**-Berlin; Prof. Dr. **P. Sakulin**-Leningrad; Prof. Dr. **H. H. Schaeder**-Berlin; Prof. Dr. **H. W. Schomerus**-Halle; Prof. Dr. **L. Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. **Mauriz Schuster**-Wien; Prof. Dr. **J. Schwietering**-Frankfurt; Prof. D. Dr. **R. Wilhelm**-Frankfurt a. M.

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.



...ieg der Gläubigen zum

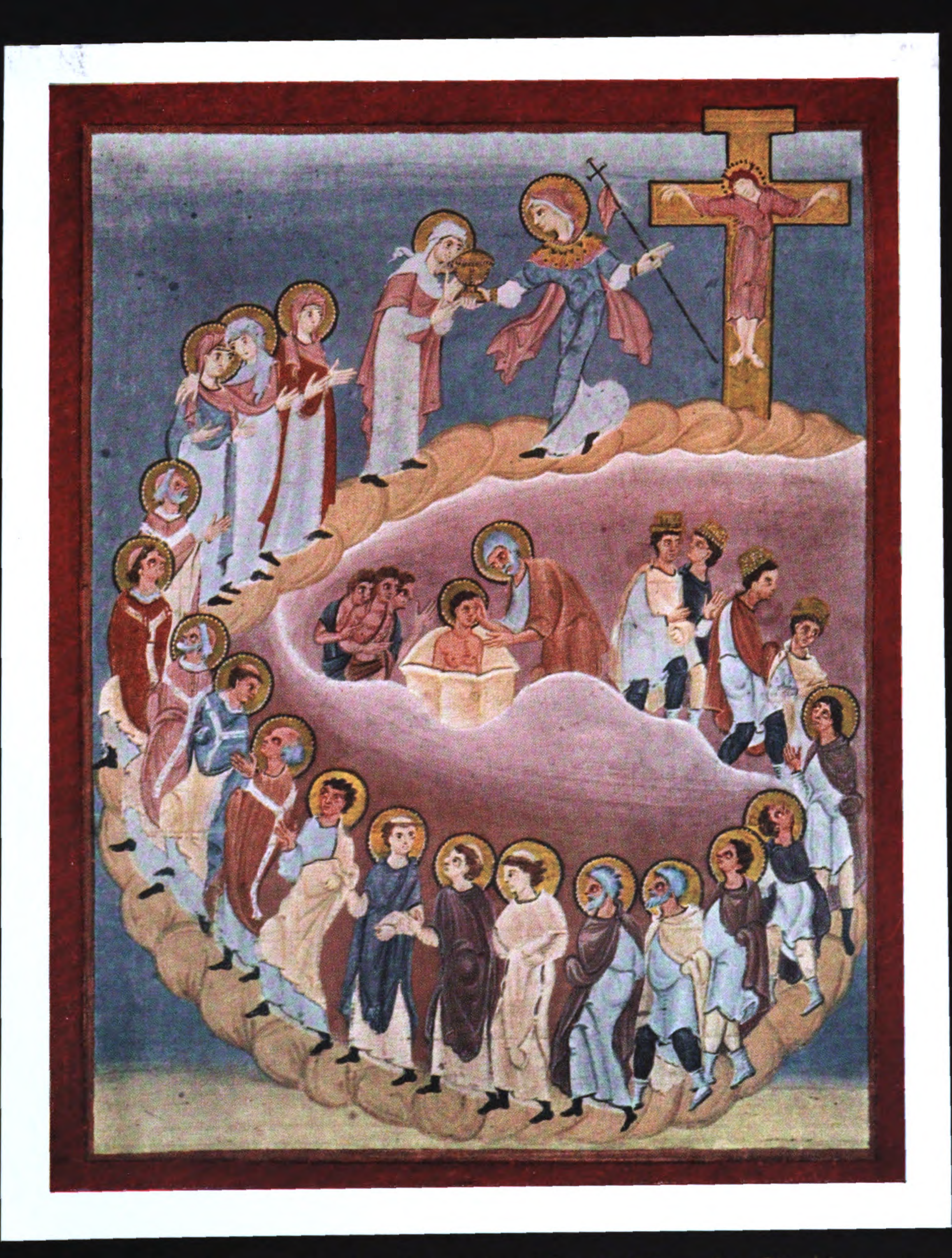
Zur Beachtung!

Die in dieser Lieferung enthaltene Tafel IV ist beim Binden zwischen Seite 56/57 einzuheften.

Tafel VI, die nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnte und im nächsten Heft erscheint, ist zwischen Seite 84/85 einzubinden.

Betr. Literatur, Lieferung 190.





Der durch die Sakramente der Kirche bewirkte Aufstieg der Gläubigen zum Kreuz.
Aus dem Hohen Lied (Cod. bibl. 22) der Bamberger Dombibliothek.
Reichenau. Ende des 10. Jahrhunderts.

Mit ähnlichen Mitteln, aber aus einer gänzlich andern Seelenhaltung eifert zwanzig Jahre später ein geistlicher Dichter vom Niederrhein, der sich hinter dem Pseudonym Wilder Mann (Unbekannter, peregrinus) demütig verbirgt, gegen die *girheit* (Habgier) in ihrer verheerenden Wirkung. Der Wilde Mann steht nicht außerhalb wie Heinrich, er spricht aus einem starken Bewußtsein eigner Schuld, er will nicht strafen, sondern Nichtwissende belehren und Sünder bekehren. Auch er will das Unbedingte: nicht Sühne durch Wallfahrten oder Opfer des unrecht erworbenen Gutes, sondern völlige Abkehr von der Welt nach dem Vorbild des Zöllners Matthäus. Aber bevor er mit dem Tode droht und die Schrecken der Hölle ausmalt, ermahnt er in ihm eigentümlichen Bildern, der lauernden Gefahr der Sünde Widerstand zu leisten. Barmherzigkeit ist die Grundtugend, die alles Böse erstickt, wie umgekehrt hartherzige Habgier die Seele tötet. Geduld und Demut geleiten weiter auf dem Weg zum ewigen Leben. Wie sehr dem Dichter an dieser Lehre gelegen ist, zeigt eine zweite Dichtung, die ausgehend von den Bildern der jungfräulichen Geburt der Heilsbedeutung der Barmherzigkeit ihre dogmatische Grundlage gibt durch die Allegorese des Mosesstabs (= Jungfrau Maria), wodurch sich Gottes Barmherzigkeit offenbarte, um durch das Rote Meer der Sünde zu führen. Zur göttlichen Weisheit bedarf es neben der Barmherzigkeit auch des Glaubens und der Demut. Aber die Barmherzigkeit, die von Gott gekrönt wird, trägt nächst der Weisheit in besonderem Maße die Gewähr der Gotteskindschaft in sich. Im Vergleich zu der älteren Dichtung Priester Arnolds, der sapientia und pietas, weise Gottes- und Nächstenliebe zugleich, als die höchsten unter den sieben Gaben des hl. Geistes preist, ist hier die einseitige Hervorkehrung der auf den Menschen gerichteten misericordia nicht zu verkennen.

Am konsequentesten ist der Rechtsgedanke Gott gegenüber in dem predigtartigen Moralgedicht 'Vom Rechte' durchgeführt, das ein Geistlicher aus Kärnten, der auch das Gedicht von der Hochzeit verfaßte, an seine bäuerlichen Pfarrkinder richtet: *Nieman ist sô hêre sô daz reht zwâre, wan got ist zewâre ein rehtir rihtære.* Die Vorstellung des Rechtsgottes ist hier von solcher Einheitlichkeit, weil sie nicht nur der moralischen Tendenz der Dichtung entspricht, sondern sich im wesentlichen mit jener Gottesvorstellung deckt, die, von allem Zeitwandel unberührt, bäuerlicher Frömmigkeit gegenseitigen Verpflichtetseins zugeordnet ist. An die Stelle der irrationalen Majestas Domini ist die rational erfaßbare konkrete Vermenschlichung des Richtergottes getreten. Wo noch ein einziges Mal das Wort Gnade begegnet, hat es die Bedeutung des göttlichen Lohns. Ein Gotteskind ist der,der das *reht* tut, das heißt seine gottgeordneten sozialen Pflichten erfüllt. Diese Pflichten gründen in Rechtschaffenheit und Gerechtigkeit, Hilfsbereitschaft und Wahrhaftigkeit. Gott, der diese Pflichten gesetzt hat, ordnete auch die Stände, die Lebensformen, in denen wir diese Pflichten erfüllen. Er ordnete Laien und Priester, Herrn und Knecht. Der Herr soll dem Knecht ein Vorbild geben, soll ihm sein Recht nicht vorenthalten. Die Eheleute, in Treue verbunden, sollen Gott als Dritten in ihre Gemeinschaft aufnehmen. Laien sollen dem Priester, *des rehtes meister*, als ihrem Lehrer folgen. Aber vor dem Himmelskönig, ihrer beider *meister*, sind Laien und Priester gleich. Auch Herr und Knecht sind *ebenhêre*, ebenbürtig vor Gott, wenn sie ihre Pflicht erfüllen. In diesem Bewußtsein der Ebenbürtigkeit durch Gesetzeserfüllung wurzelt die soziale Gesinnung des Dichters, der nicht wie die asketischen Eiferer der Reform Schmuck und Fülle irdischen Daseins überhaupt verurteilt, sondern nur den Reichtum, der sich der Armut gegenüber ins Unrecht setzt. Wenn er sagt *ez ist reht, daz daz junge wîp vil wol ziere den ir lîp*, so heißt das nicht nur: es ist ihr erlaubt, steht ihr zu, sondern gleichzeitig: es ist so geordnet, ist gottgewollt. Von den mannigfachen Bedeutungsschattierungen des Wortes *reht*: Pflicht,



37. Lucifer auf dem Thron Gottes und die drei Erzengel. Aus der Wiener Genesis-Handschrift. Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Gebot, Recht, Richtigkeit, Ordnung, Einrichtung, Sitte usw. herrscht jeweilig eine vor, aber die andern schwingen irgendwie mit. Das immer wiederkehrende Wort *reht*, durch das symbolistische Attribut der Dreizahl vielfache mystische Beziehungen ahnen lassend, spiegelt in seinem gelockerten Bedeutungsreichtum die Ganzheit und Mannigfaltigkeit der gesamten göttlichen Weltordnung.

c) Erzählende biblische Dichtung

An der erzählenden Dichtung dieses Zeitraums drängt sich die Stileigentümlichkeit romanischer Vielheit stärker auf als an irgendeiner anderen dichterischen Gattung. Der aus dem Fluß epischen Geschehens zu typischer Geltung erhobene Einzelvorgang, der auch die weltliche Epik der Frühromanik kennzeichnet, wird in seiner Isoliertheit noch deutlicher in geistlicher Dichtung sichtbar. Gedankliche Verknüpfung steigert die selbständige Symbolik in sich abgeschlossener Einzelvorgänge und -szenen, aus denen sich die Gesamthandlung stückweise zusammensetzt. Statt unselbständiger, zu kontinuierlichem Handlungsverlauf aneinander wachsender Einzelzüge: blockartig gefügte größere Erzähleinheiten von symbolkräftiger Strenge. Auf eben dieser Struktur beruht die Monumentalität hochromanischer erzählender Dichtung.

Zunächst werden in diesem Stil, vor allem im deutschen Südosten, biblische Begebenheiten erzählt. Ein sicherer Instinkt greift vorerst zu wahlverwandtem alttestamentlichem Geschehen, dessen überzeitlicher Gegenwartssinn klar erhellt wird. Die in Kärnten um 1070 entstandene sogenannte Wiener Genesis ist das frühste derartige Werk, aus größeren und kleineren Teilstücken einheitlich zusammengefügt. Heben sich auch die ersten Teile der Dichtung durch gedankliche Verknüpfung von den späteren leichter gefügten ab, so wird doch die Einheit des Stils dadurch nur wenig beeinträchtigt. Die ganze Dichtung charakterisiert die nämliche in sich ruhende Abgeschlossenheit der Bilder und Ereignisse, die den zum Typus erhöhten Einzelvorgang in seiner symbolischen Geltung festigt, mag nun die überzeitliche Bedeutung der einzelnen Vorgänge und Szenen besonders ausgesprochen werden oder sich aus der reinen Darstellung ergeben.

So werden Kain und Abel, Esau und Jakob weit über ihre biblische Anlage hinaus als typische Vertreter einer menschlichen Beschäftigung und gleichzeitig einer ganz bestimmten Gesinnung geschildert: als Ackermann, Jäger und Hirt, als aktive und kontemplative Natur, als Teufelsdiener und Gotteskind. Die symbolische Bedeutung des in seiner Sünde verharrenden Kain wird noch dadurch unterstrichen, daß er als Stammvater der mit äußerer

Mißgestalt behafteten heidnischen Völker erscheint — *die afterchomen an in zeigtun waz ir vorderen garnet heten: alsolich si wâren innen, solich wurten dise ûzzen* — die den Gotteskindern aus Seths Nachkommenschaft gegenüberstehen. Gerade durch ihre weitgehende Typisierung sind die Hauptpersonen in der Lage, noch ausschließlicher als in der biblischen Quelle die einzelnen Teile der Erzählung zusammenzuhalten. Wie sich auch das Geschehen selbst typisierend vereinfacht, zeigt z. B. das Opfer Abrahams, das im Gegensatz zur biblischen Überlieferung nur durch die drei Hauptakteure Gott, Abraham und Isaak dargestellt wird unter Verzicht auf alle Nebenpersonen, Vorbereitungen, Begleitumstände und räumliche Umgebung, kurz auf alle Mittel der Vorstellung, die die Kontinuität einer erzählten Handlung gewährleisten. Die Handelnden dieser Dichtung schaffen überhaupt keine eigne Umwelt, sie leben nicht aus sich, sondern ganz wie die Figuren der zeitgenössischen Bildkunst aus dem Strom göttlicher Kraft, der gleichsam von außen her durch sie hindurchgeleitet wird. Nur in ihrem menschlichen Schmerz und Leid bricht gelegentlich ein Subjektivismus durch, der aufhorchen läßt, so wenn Evas Leiden der Schwangerschaft nicht nur als Folge ihrer Sünde, sondern als ihr ganz persönliches weibliches Schicksal geschildert, oder wenn Jakobs Schmerz um den Tod Rachels im Gegensatz zur Wortkargheit der Bibel ganz individuell empfunden wird: *hoy wêng Jacob, wie leide dir getet der tôt, daz er dir nam daz wîp durch die du choletest dînen lîp einez unt zweinzich jâre, die du dînem ôheime dienotest ê du sie gewunnest.* Indem Jakobs Leid nicht unmittelbar, sondern als Trost des mitleidenden Dichters, als compassio, nicht als passio an unser Ohr dringt, wird die Klage um die Tote in ganz unerhörter Weise subjektiviert. Der Dichter schließt mit der ihm eignen Szene, wie der leidgebeugte Witwer vom Grabe heimkehrend die mutterlose Waise in seine Arme schließt, eines der eindruckvollsten Bilder, die dem Dichter gelingen.

Beruht auf diesen Einzelbildern recht eigentlich der künstlerische Wert unsrer Dichtung, so darf doch auch die geistige Durchdringung des Erzählten nicht gering angeschlagen werden. Freilich entstammt der Bußgedanke, der vor allem die ersten Teile des Werkes durchzieht, nicht dem subjektiven Ermessen unsers Dichters — wenn er auch zu seinem innersten Anliegen geworden ist — sondern dem liturgischen Zusammenhang, in dem die Kirche die biblischen Erzählungen der Genesis erlebt. Denn die Genesis ist Lesestoff der ersten Offizien der Fastenzeit und an dieser Stelle vom Bußruf der österlichen Vorbereitungszeit durchdrungen. Eben diesen liturgischen Sinn der Genesis auch dem Laien verständlich zu machen, ist die seelsorgerische Absicht unsers geistlichen Dichters. Wenn sich auch im übrigen seine erzählende Dichtung weit von liturgischer Gebetsstimmung entfernt, so ist doch höchst bemerkenswert, daß sie das frohlockende Alleluja nach dem Vorbild der Liturgie der Fastenzeit durch das gedämpfte Laus tibi Domine des Stundengebets ersetzt.

Hätten die ersten Menschen, sagt unser Dichter im Anschluß an Alcimus Avitus, ihre Schuld ohne Vorbehalt gebeichtet, würde ihnen Gott vergeben haben: *duo beit er* (d. i. Gott) *eine wîle, ob der man jouch daz wîp wolten dannoch lâzen ir strît, ube si in gnâde wolten gân: des in wâre geschehen, ub si jâhen daz si sculdich wâren: so wolt er verchiesen ir sculde, wolte si lâzen haben sîne hulde.* Aber sie waren verstockt — *sine wolten sich ergeben* —, bis sie endlich das Elend der Verbannung zu Reue und Buße führt. Selbst der Brudermörder Kain wäre nicht verloren, wenn er die ihm zur Buße gesetzte Zeit genutzt hätte: *duo ne wolt er* (d. i. Gott) *in nieht vliesen, er hiez in gên puozen. sîn zeichen er im gab, daz ime niemen tâte deheinen slach.*

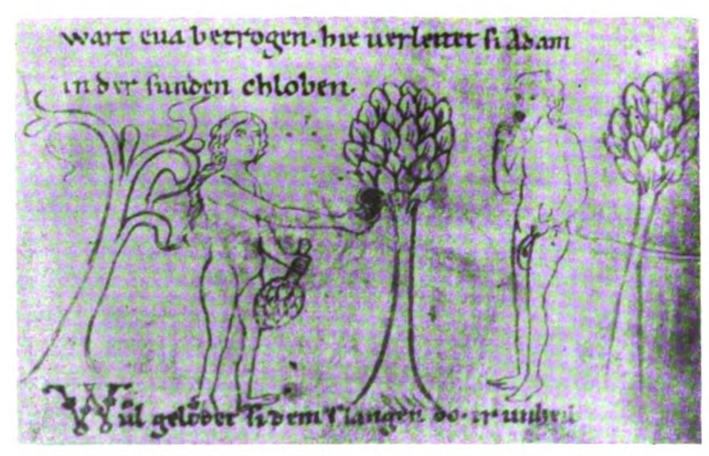
Gott ist dem Bußfertigen der allzeit gnädige Gott, der die Bekehrung des Sünders will.



38. Erschaffung Adams. Aus der Milstätter Genesis-Handschrift. Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Beichten und Büßen heißt nichts anderes als seine Gnade suchen. Selbst die Strafe Adams, sterben zu müssen, wird noch als Gnade hingestellt: *pezzer ist daz er sterbe unt sîn sculde sô gerochen werde, denner werde untôtlich unt iemer uber in gê der gerich.* Er, der nach dem Sündenfall als der Gnädige straft, wird auch als Schöpfergott der Gnädige genannt, der die Erde mit allem vegetativen und animalischen Leben für den Menschen erschuf.

Nicht der sündige Mensch, sondern die Sünde ist das absolut Verdammenswerte. Die Sünde ist Einflüsterung des Teufels: Wie er Eva zum Ungehorsam verleitete und Kain zum Brudermord riet, sucht er auch heute bald durch dies, bald durch jenes Laster die Sünde lieb zu machen. Die Tiefe des Falls und die Schwere des Leids als Folge der Sünde kommt um so stärker zum Ausdruck, je vollkommener die paradiesische Schöpfung, die dem Sündenfall vorausgeht. Darum fügt die Erschaffung des vollkommenen Menschen oder des mit 'allem Obst' ausgestatteten Gartens im Stil paralleler Reihung Einzelheit auf Einzelheit, daß nur nichts zur Vollständigkeit fehle, wenn auch darüber kein bildhaftes Ganzes zustande kommt. — Wenn der Gedanke der Bußnotwendigkeit, der auf weite Strecken der erzählunggefüllten Abraham-, Isaak- und Joseph-Abschnitte verschwindet, noch einmal am Ende des 'Abraham' durchbricht, während der Schluß der ganzen Dichtung durch Hinweis auf den vorbildlichen Vorkämpfer und Teufelsüberwinder Christus den Ermahnungen zum Sündenkampf durch Beichte und Buße die dogmatische Grundlage gibt, so haben wir es hier nicht mehr wie in den ersten Teilen mit künstlerischer Durchdringung und Gestaltung, sondern mit äußerer Verbrämung bereits vorhandener Form zu tun.



39. Sündenfall. Aus der Milstätter Genesis-Handschrift. Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Seitdem in der Mitte des 5. Jahrhunderts die lectio continua der lectio propria, d. h. der Auswahllesung weichen mußte, war die Genesis neben dem Psalter das einzige biblische Buch, das noch vollständig im Stundengebet gelesen wurde. Es nimmt daher nicht wunder, daß die geistlichen Dichter unsrer Periode das inhaltlich vertraute und heilsgeschichtlich bedeutsame Buch von Schöpfung und Sündenfall vor allen andern biblischen Büchern bevorzugten und es nicht bei einer einmaligen dichterischen Bearbeitung be-

wenden ließen. Neben der etwa sechzig Jahre späteren Milstätter Fassung, einer im wesentlichen formal glättenden Redaktion des Wiener Gedichts, ist uns etwa gleichzeitig in den Vorauer Büchern Moses eine selbständige, gleichfalls österreichische Genesisdichtung überliefert, die sich aus gänzlich andrer Haltung nicht an Laien, sondern an Geistliche wendet. Dem Dichter der Vorauer Genesis geht es nicht um seelsorgerische Wirkung, sondern um theologische Spekulation. Er will außer den rein historischen Dogmen der Weltschöpfung, des Sündenfalls usw. auch über tiefere dogmatische Geheimnisse belehren, die dem biblischen Text durch allegorische Exegese abgerungen werden. So sieht der Vorauer Dichter Spuren der Trinität in den Wesenseigenschaften der drei obersten englischen Chöre, in der Geistseele des Menschen, in den drei Männern, die Abraham besuchen, während die Wiener Genesis den Trinitätsgedanken nur einmal bei der Erschaffung des Menschen streift. Das bedeutet keine 'spiritualistische Verflüchtigung der Gottesvorstellung', sondern wesentliche theologische Vertiefung, zumal die Vorauer Genesis auch den Gott der Gnade noch stärker hervorhebt als die Wiener Dichtung. Wiederholt wird gesagt, daß Gott die Welt *durch unsere minne* schuf, und daß alle Tiere und Pflanzen zu Nutz und Freude des Menschen da seien. Auch die Engel sind zu seinem Dienst erschaffen: *die sehent algemäine zuo unsereme heile, si sendet got der guote ze unserer huote, daz si uns gewinnen, in gotes hulde bringen.* Gottvater sagt ausdrücklich, daß er die erschaffenen Menschen zu Kindern begehre, wie er auch noch nach dem Sündenfall Adam erklärt: *ich minnete dich in mîner guote.*

Aus dem neuerwachten Geist der Zeit wird die alttestamentliche Vorstellung vom Gott der Rache und Vergeltung am weitesten im Mosesabschnitt, gestützt auf Rupert von Deutz, überwunden, am offensichtlichsten ebendort, wo nach dem Tanz um das goldene Kalb die Rachedrohung des erzürnten Gottes: *Ego autem in die ultionis visitabo et hoc peccatum eorum* durch das neutestamentliche Gebot der Gottes- und Nächstenliebe ersetzt ist: *dô sprah unser trehten, die genâde wâren sîn: Moyses, mîn man, du solt in zwei gebot tragen, daz si got minnen von allen ir sinnen, von alleme ir herzen, in allen ir werchen, unde ir nâhesten âne hônchust alse sich selben.*

Als einziges Stück der Wiener Genesis wurde der 'Joseph' in den Vorauer Zyklus übernommen, offenbar wegen der typologischen Deutung des Jakobsegens, der der theologischen Absicht der Vorauer Dichtung entgegenkam. Die spekulative Ideenfülle des dann folgenden 'Moses' darf jedoch nicht hinwegtäuschen über den Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft, er tritt sehr klar zutage, wenn wir die gleichstoffigen Partien dieses sich in Exegese verlierenden Abschnitts mit der um 1120 in Kärnten entstandenen Wiener Exodus vergleichen, der es wirklich um erzählerische Gestaltung geht. Man rühmt als besonderen künstlerischen Vorzug dieser Dichtung, daß sie die überlieferte Handlung der Vergangenheit in die eigne Welt mittelalterlicher Gegenwart versetze, als ob in dieser Zeit — wie in allen stilsicheren Epochen — überhaupt die Möglichkeit bestanden hätte, der Vergangenheit gegenüber eine den eignen Standpunkt relativierende historische Haltung einzunehmen, als ob etwa der Dichter der Wiener Exodus die alttestamentliche Welt als Kultur eines östlichen Nomadenvolks hätte sehen können. Nicht die Tatsache unhistorischer Einstellung, die allen Stilperioden vor der Entdeckung des historischen Bewußtseins eigentümlich ist, sondern allein der Grad ihrer Verwirklichung, d. h. die Intensität der Aneignung, die nicht auf äußerer Anpassung, sondern auf innerer Sinndeutung beruht, darf als künstlerische Leistung in Anspruch genommen werden. Nicht auf mittelalterlich ritterliche Kostümierung der Ägypter und Juden als solche kommt es an, sondern darauf, daß Juden und Ägypter als Kreuzfahrer und Sarazenen, als





40. Jakobs Empfang durch Joseph. Aus der Gebhardsbibel des Klosters Admont. 2. Drittel des 12. Jahrhunderts.

Christen und Heiden, als Gottes- und Teufelsstreiter in ihrem unablässigen Kampf um das irdische Gottesreich gesehen werden, daß der Untergang der Ägypter als alttestamentliche Verheißung auf die Gegenwart gedeutet wird, als Gewähr für geschichtliche Sendung, für endlichen Sieg mittelalterlicher Kreuzfahrer über die Heiden. Ägyptervernichtung und Kreuzfahrersieg stehen in typologischer Beziehung zu einander, gleichen sich als Typus und Antitypus einander an, wie etwa die Bildkompositionen der erhöhten Schlange und des Crucifixus oder des Untergangs im Roten Meer und der Jordantaufe einander immer ähnlicher werden, weil sie innerhalb des typologischen Rahmens denselben Sinn erfüllen und die gleiche Bedeutung haben.

Und sofern die ägyptischen Plagen den Kampf des Gottesvolks gegen die Heiden unterstützen, werden auch sie als Kreuzheere vorgestellt:

got suohte si (d. i. die Ägypter) *heime*
mit herige vile chleinime
al nâh sîneme gewalt.
iz was vile harte manikvalt:
iz ne vuorte schilt noh daz swert,
noh die hutten noh gezelt,
helm noh die brunne —

obwohl sie doch gegen den mächtigen Pharao für ihren hehren Himmelskönig fechten wollten. Von den Hundsfliegen heißt es, daß sie als 'wilde Gottesritter' Gottes Schmach rächten, während die Heuschrecken *vile guote wîgande, vile snelle helde* genannt werden.

Auch die Negativschilderung der Errettung der jüdischen Knaben vor dem Mordbefehl Pharaos erklärt sich aus der typologischen Beziehung dieses geplanten Kindermords zum Schlachtentod des Kreuzfahrers:

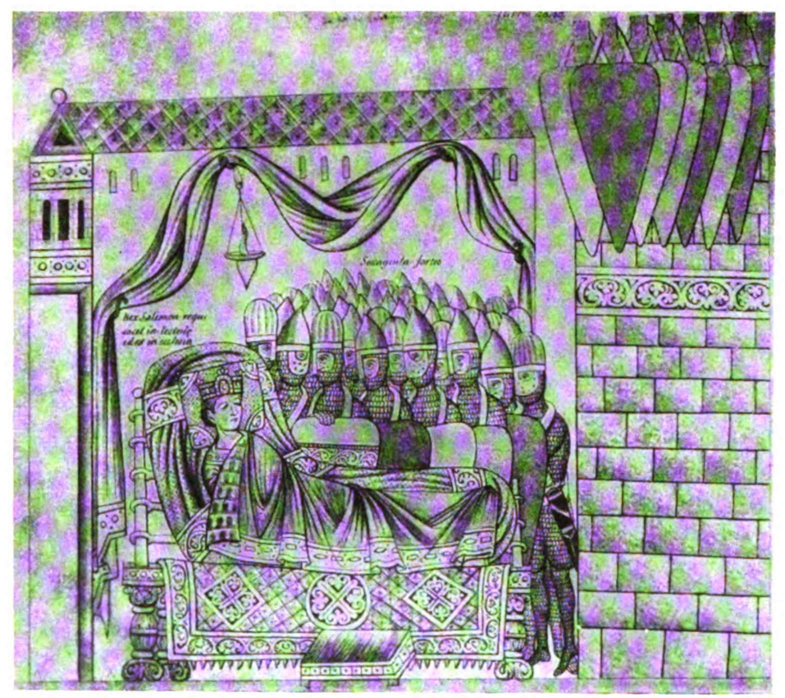
dâ nedorfte der rabe
bluotigen snabel haben,
dâ mahten die gîre
verliesen ire gîwen,
jouch der wolf grâwe
nedorfte dare gâhen,
noch die hessehunde
mit hungerigen munde.

Als alttestamentlicher Typus zum Kindermord des Herodes mußte diese Erzählung von Pharao den Gedanken an alle späteren im Heidenkampf gefallenen Helden und Märtyrer der Kirche, sonderlich die der Gegenwart wachrufen, wofür die z. T. der unliterarischen heimischen Heldendichtung entlehnten kriegerischen Bilder und Wendungen sicheres Zeugnis ablegen. Die kampfepischen Formeln unserer Dichtung sind also keineswegs nur äußeres Gewand, nur Konzession an Laienkreise, die weltliche Dichtung zu hören gewohnt waren, sondern Ausdruck universalistischen Denkens, das den alttestamentlichen Auszug der Kinder Israels und die Kreuzfahrten der Gegenwart als Phasen des immerwährenden

christlichen Glaubenskampfes begreift, eines Kampfes, in dem die superbia der Heiden endlich zu Fall kommt, wie in unsrer Dichtung die heidnischen Ägypter wegen ihres 'Übermuts' unterliegen.

Mit dem Hinweis auf den Triumphgesang des Canticum Moyse auf die herrliche Tat Gottes, der Rosse und Wagen ins Meer gestürzt, schließt die Wiener Exodus. Der neuerwachte Glaube an Gottes wunderwirkende Allgewalt gibt auch den kleineren, zumeist dem Westen entstammenden alttestamentlichen Dichtungen dieser Zeit ihre zuversichtliche Kraft und innere Stärke. Im 'Lob Salomos' wird der alttestamentliche König in seiner herrscherlichen Macht und seinem unvergleichlichen Reichtum als Abbild des allmächtigen Schöpfers und Ordners aller Dinge gesehen: *der kunic bezeichinôt den got, der disi werilt hât gibilidôt, in des giwalt alliz daz stât daz daz gistirni umbi gât. imo dînint vil vrô niun chôri der eingilo: dî lobint in mid allir macht. in sîmo hovi ni wirt nimmir nacht. da ist inni daz êwigi licht, des niwirt hini vurdir ziganc nicht.* Als rex pacificus, der mit starker Hand dem Kriege wehrt — *niheinis urlougis wart man giwari: dî heriverti wârin stilli* — verkörpert Salomo das Urbild des himmlischen Friedenskönigs und des irdischen Herrschers zugleich. Die Dienstmannen am Hof des Salomo-Christus sind die Bischöfe, ihr Hofdienst ist kirchlicher Dienst vor dem Altar des Herrn.

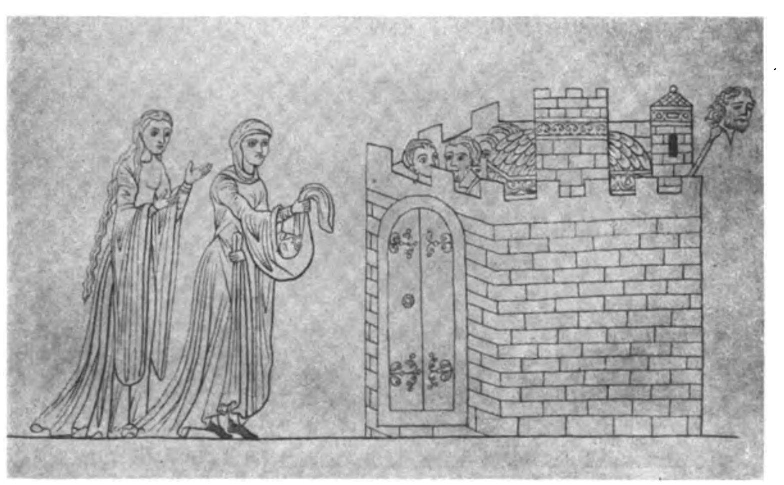
Salomos Macht spiegelt nicht nur die ruhende Pracht seiner Hofhaltung, sondern vor allem das höchst wundersame Ereignis seines Tempelbaus, der in einem einzigen Jahre ohne jedes eiserne Werkzeug vollendet wird. Diese auf Grund einer jüdischen Sage erzählte 'Wundergeschichte' fügt sich also sehr wohl dem einheitlichen transzendenten Gedanken göttlicher Schöpferkraft und steht als Erzähleinheit nicht unvermittelter da als irgendeine andere Einzelschilderung vom Salomonischen Hof. Die Allegorese läßt hier die Elemente der Einzelhandlung zu räumlichem Nebeneinander erstarren, so daß die Beziehungen zur Bildkunst hier garnicht zu verkennen sind. Das 'ewige Licht' am himmlischen Hof kann in seinem prägnanten liturgischen Sinn nur aus der bildkünstlerischen Vorstellung des Salomolagers (= Kirche) mit brennender Ampel gedeutet werden. Die locker gefügte Reihe knapp gefaßter, bildhafter Einzelszenen bringt die freie Folge ungleicher, nicht durch Sangbarkeit, sondern durch den Inhalt bestimmter Strophen zu übersichtlicher Geltung, während die strophenlose Form von Genesis und Exodus eben diese äußere Klarheit des vielheitlichen Baus vermissen läßt.



41. Salomos Lager. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Kopie). Um 1170.

Die vor allem in Franken und im deutschen Westen gepflegte freistrophische Form der Erzählung ist also eine spezifische Form der Romanik, die auch die Laissen der gleichzeitigen französischen Dichtung geschaffen hat. Das Sprunghafte und scheinbar Unvermittelte dieser wohl nach dem Vorbild der Heiligenhymne geübten Erzählform (s. S. 92) ist eine stilkünstlerische Erscheinung und nicht etwa vom heutigen Standpunkt ohne weiteres als nur volkstümlich anzusprechen, denn bei aller Konstanz volkstümlicher Form ist ihr Verhältnis zur Stilkunst je nach der Größe ihrer gegenseitigen Berührungsfläche einem dauernden Wandel unterworfen.

So beruht der 'volkstümliche' Ton der 'Älteren Judith' für jene Zeit nicht in erster Linie auf der knappen Erzählform und der damit zusammenhängenden Typisierung von Personen und Handlung oder dem Repräsentieren einer Menge durch den Einzelnen, geschweige denn auf weitgehender Angleichung an mittelalterliche Gegenwart. Dagegen wird das Überwiegen der Redetechnik und die Wiederholung typisierender Formeln am ehesten diesen Eindruck erweckt haben. Daß der biblischen Überlieferung entgegen Judith als agierende Hauptperson zum Hochzeitsmahl drängt und dann als Wirtin gemeinsam mit ihrer Magd ausschänkt, daß auch der letzte Mann auf der Bank nicht zu dürsten braucht, darf in dieser Hinsicht nicht zu schwer gewertet werden, weil gerade das Gastmahl auch in streng geistlicher Dichtung, wie etwa der Wiener Genesis gern zu epischem Verweilen einlädt. Vor allem aber darf in unserm Gedicht die weltliche Szene des Mahls gegenüber den Szenen der Frömmigkeit, der tröstlichen Zuversicht und des Gebets nicht überbetont werden. Die an den Namen *Judithi* gebundene formelhafte Wiederholung *dû zi goti woli digiti* ist zur symbolischen Gebärde der inneren Stärke und Festigkeit geworden. Das Gebet kurz vor der Tat enthüllt den Heroismus der Heldin und gleichzeitig den Kerngedanken der ganzen Dichtung: *nu hilf mir, alwaltintir got der mir zi lebini gibôt, daz ich dis armin gloubigin irlôsi von den heidinin.* Judiths Glaube ist die Voraussetzung ihrer wunderbaren Tat, in der sich Gottes Allgewalt offenbart, aber nicht nur ihr Glaube, sondern auch der Glaube des Burggrafen, des Repräsentanten ihrer jüdischen Mitbürger, der auf die Frage des Holofernes sein Vertrauen auf die helfende Kraft des einen Gottes zuversichtlich beteuert, ein Bekenntnis, das sich noch einmal im Lobpreis der Juden nach ihrer Befreiung wiederholen würde, falls uns der ursprüngliche Schluß der Dichtung erhalten wäre. Die später zugefügte poetisch matte Strophe von der Engelsbotschaft an Judith, die das auf mündlichem Weg überkommene Fragment in Anlehnung an Judith 13,20 *vivit autem ipse Dominus quoniam custodivit me angelus eius* notdürftig abschließt, entspricht im übrigen durchaus dem geistlichen Sinn der ganzen Dichtung.



42. Judiths Rückkehr. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Kopie). Um 1170.

Wegen ihrer gemeinsamen Grundidee faßte man die 'Ältere Judith' mit den gleich-



43. Die sieben Makkabäer mit ihrer Mutter vor dem Tyrannen. Aus dem Passionale des Klosters Zwiefalten. 2. Viertel des 12. Jahrhunderts.

zeitigen 'Drei Jünglingen im Feuerofen' als einheitliche Dichtung auf. Die einleitende Strophe setzt gleich mit dem Gedanken ein, daß sich die Israeliten vor den Heidenvölkern durch ihren Glauben auszeichneten. Noch sichtbarer als in der 'Judith' ist hier der Glaube Voraussetzung und Folge des göttlichen Wunders zugleich. Vor dem Eingreifen göttlicher Allmacht bekennen die drei Jünglinge: *wir geloubin ani den Crist, der gischûf alliz daz dir ist, der dir hîz werdin den himil joch dî erdin: sîn ist al der ertrinc* — eine knappe Zusammenfassung des bereits damals in den festen Teil der Meßliturgie aufgenommenen Canticum trium puerorum, das unser Dichter schon wegen seines Umfangs durch kurze doxologische Wendungen ersetzen mußte. Das göttliche Wunder, das an den drei Märtyrern geschieht, bewirkt entgegen der biblischen Überlieferung die Bekehrung der Heiden, die mit einstimmen in den Lobpreis auf die gnädige Hilfe des allmächtigen Gottes. Diese christliche Erfüllung alttestamentlicher Erzählung erwächst aus dem Glaubenserlebnis der Heidenkämpfe mittelalterlicher Gegenwart.

Noch im ersten Viertel des Jahrhunderts, bald nach der Entstehung der 'Exodus' bringt ein österreichischer Geistlicher noch einmal den Judithstoff in deutsche Verse. Auch er will zeigen, daß Gott mächtig genug ist, sein Volk durch ein *blôdez wîbelîn* gegen den Übermut der Heiden zu schützen, daß er aber nur demjenigen beisteht, der sein Gesetz in Demut zu erfüllen trachtet. Der Dichter tut es in der umständlichen Breite eines Erzählers, der sich in allzu kurzsichtiger Abhängigkeit von der biblischen Vorlage an Nebensächliches verliert, wenn er etwa die heidnische Macht, die durch göttliches Wunder vernichtet wird, möglichst eindrucksvoll schildern will. So sehr die 'Jüngere Judith' auch sprachlich hinter der älteren österreichischen Epik zurückbleibt, ihre Freude an gegenständlicher Beschreibung ist ein wichtiger Schritt in der Entwicklung epischer Technik, und die Dichtung als Ganzes ein wertvolles Zeugnis, daß in dieser Zeit auch heroische alttestamentliche Stoffe in epischer Breite behandelt wurden. Denn die etwa vier Jahrzehnte jüngere Makkabäerdichtung setzt bereits eine weltliche erzählende Buchdichtung voraus. Immerhin läßt sich aus dem erhaltenen Fragment schließen, daß alttestamentliche Dichtung auch bei großer Freiheit dem Stoff gegenüber vom Ernst des biblischen Ethos beherrscht blieb.

Diese alttestamentliche Dichtung, deren Helden in göttlichem Auftrag für Heiligtum und Gesetz gegen die Übermacht der Heiden kämpfen, steht im Dienst der großen Aufgabe der Reform: auch die in das System der Kirche einbezogene Kriegerkaste mit religiösen Ideen

zu erfüllen und das natürliche Racheethos eines heimischen Reckentums in die Rachepflicht des alttestamentlichen Gottesstreiters zu wandeln, der für Lästerung Gottes und Schändung seines Heiligtums an dem heidnischen Feind des Gottesreichs unerbittliche Vergeltung übt oder aber als Zuchtrute Gottes das in Sünden gefallene auserwählte Volk durch Leiden und Not des Krieges heimsucht und zu neuem Gottgehorsam zurückführt. Ob jüdischer Führer oder heidnischer Eroberer, beide verkörpern ein Kriegerideal unerbittlicher Rache und unbeugsamer Härte, wie es der Humanismus des Ruodliebromans längst überwunden hatte, aber nun aufs neue durch die kirchliche Reform gestärkt wird. Damit wurde dem herben Ethos der Heldenlieder aus dem Zeitalter der Wanderungen neues Verständnis entgegengebracht. Aber im Zeitalter Clunys war als Buchepos geistlicher Dichter nur eine Heldendichtung möglich, die sich vom christlichen Standpunkt der Weltheilsgeschichte die alttestamentliche Sicht des Gottesstreiters oder Gotteswerkzeugs zu eigen machte.

Wie weit dem Trierer Pfaffen Lamprecht die Alexandersage schon durch den Franzosen Alberich von Besançon in diesem Sinne zubereitet war, läßt sich nicht entscheiden, da die französische Dichtung nur als Fragment weniger Strophen auf uns gekommen ist. Der Zeit um 1100 entstammend, steht sie unter dem Einfluß der Chanson de geste, die ganz im Geist der Zeit mehr die Bibel als die Antike zum Vorbild nimmt. Alberich wird bereits die Richtung eingeschlagen haben, die Lamprecht energisch weiter verfolgt. Durch seine Tobiasdichtung hatte sich der deutsche Dichter tief in Inhalt, Geist und Stimmung der alttestamentlichen Bücher hineingelebt. Die zahlreichen biblischen Anspielungen seiner Alexanderdichtung wollen die Beziehung des scheinbar nur Weltlichen zum Göttlichen, des Zufälligen zum Wesentlichen betonen. Dahin gehört auch, daß er bei zahlreichen Städte- und Ländernamen auf dem Eroberungszuge Alexanders an biblische Ereignisse erinnert oder unbekannte Namen durch biblische ersetzt, daß er unabhängig von der Überlieferung des Julius Valerius Alexander ganz wie einen alttestamentlichen heidnischen Eroberer auch *judeisc lant* erobern und Jerusalem und Bethlehem in Brand stecken läßt.

Lamprecht sieht die Taten Alexanders in ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung, wie sie die Bibel offenbart, ihn selbst als den Beginn des vorletzten Reichs der civitas terrena, das dem durch Darius repräsentierten Perserreich folgt: *diz was Darios ter in Danigel stêt, der mit dem chriechisken chunige streit. diz was den Daniel slâfinde gesach in einem troume dâ er lach; dô sah er fehten ainen boc und ainen wider. daz bezeichent die zwêne sider.* So galt die Geschichte Alexanders, die der Beginn des ersten Makkabäerbuchs, auf das sich Lamprecht ausdrücklich beruft, in wenigen Worten zusammenfaßt, auch noch in der breiten Ausweitung unsrer Dichtung als alttestamentlich. Jedenfalls tritt uns diese Auffassung klar aus der bald nach der Jahrhundertmitte zusammengestellten Vorauer Handschrift entgegen, die Lamprechts Alexander in den chronologisch geordneten biblischen Zyklus stellt, und zwar an den Schluß der alttestamentlichen Reihe zwischen die 'Jüngere Judith' und Frau Avas Leben Jesu.

Bei Unstimmigkeit der Überlieferung gibt unser geistlicher Dichter natürlich der biblischen Quelle den Vorzug. Er oder schon sein französischer Gewährsmann deutet in Machab. I 1 *Et factum est, postquam percussit Alexander Philippi Macedo . . . Darium regem Persarum et Medorum* das Wort *percussit*, das im Danieltraum wiederkehrt, ganz entgegen der antiken Sage auf den Tod des Darius durch Alexanders eigne Hand. Es entsprach der typisierenden Darstellung der Zeit, in Anlehnung an das Tierbild des Danieltraums die bedeutungsvolle Zeitwende durch den Zweikampf der beiden mächtigen Herrscher symbolisiert zu sehen.



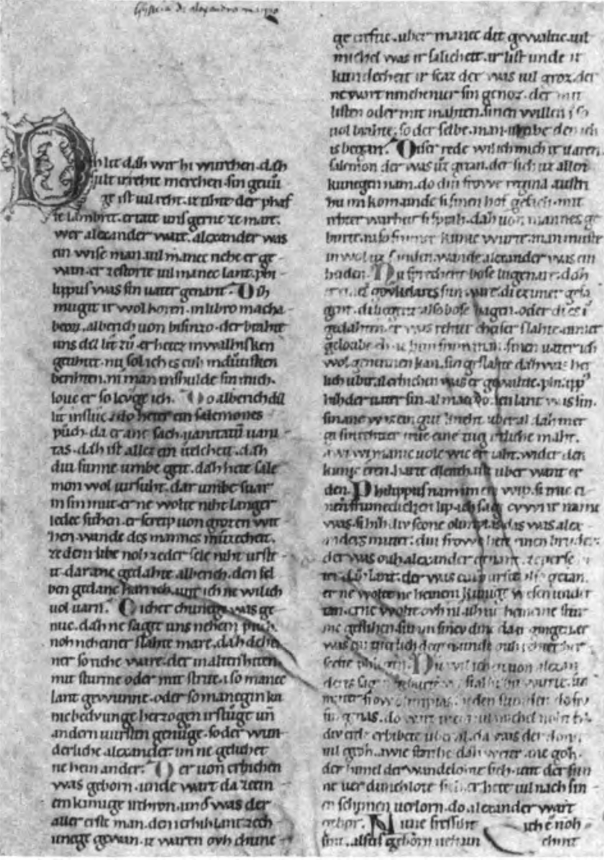


44. Josuas göttliche Berufung. Aus der Gebhardsbibel des Klosters Admont. 2. Drittel des 12. Jahrhunderts.

Lamprecht und wohl auch schon Alberich brechen mit dieser Szene ab. Das vorangestellte Salomonische Wort von der Eitelkeit der Welt geht nicht auf Alexander, sondern auf den mächtigen Darius, den sein Übermut so rasch zu Fall bringt. Das persönliche Schicksal Alexanders, seine weiteren Züge in den Osten, die einer äußerlichen Betrachtung den 'Alexander' erst zur Kreuzzugsdichtung machen, finden noch keine Teilnahme. Es geht Lamprecht nicht um die Person — Alexander ist nur Werkzeug in der Hand eines Größeren — sondern um die Aufgabe, die durch den Sturz des Darius vollendet wird. Sie vollzieht sich in einer Reihe von Kämpfen, Kriegen und Eroberungszügen, die mit unvergleichlichem Mut und Tapferkeit bestanden werden und Kriegskunst und Kriegserfahrung des Helden in ein glänzendes Licht rücken.

Der ganz in der geistlichen Stiltradition seiner Zeit stehende Dichter greift auch zu Formeln und Wendungen der heimischen Heldendichtung, wenn er etwa schildert, wie der König an der Spitze seiner Krieger, rücksichtslos gegen sich und das Leben der Seinen, die Feinde niedermäht wie Gras oder dreinfährt wie der Donner, daß sich weder ein Held der heimischen noch der antiken Sage mit diesem wild dahinstürmenden Recken messen könne. Wie er den Darius selbst erschlägt, daß der Kopf auf den Boden rollt, so tötet er auch höchst eigenhändig den Herzog von Tyrus. Äußerlich ein furchtbarer Anblick in seiner Kampfeswut, übertrifft er alle an Mitleidslosigkeit und Härte: *dô hete jâmer ein alsô der ander âne der wunderliche Alexander.* Widerspenstigen Gegnern droht er mit Kreuzestod und nach dem Fall von Tyrus läßt er dreitausend Bürger blenden und hängen, um Rache zu nehmen für drei getötete Boten.

Nur bei den Kämpfen um Tyrus wendet sich Lamprecht mehrmals gegen die blinde Zerstörerwut des Helden und spricht von einem großen Unrecht an den Tyrern. Sei ihnen doch nichts vorzuwerfen, als daß sie dem Darius untertan waren. Daß Alexander Tyrus zerstörte und damit die Grenze seiner Aufgabe überschritt, sei *ubermûtecheit* (superbia), wobei an Machab. I 4 *Et congregavit virtutem, et exercitum fortem nimis: et exaltatum est et elevatum cor eius* gedacht sein mag. Aber der Dichter vermeidet es, unter diesem Übermut, diesem Mangel an Selbstbeherrschung auch die Rachsucht des Helden zu begreifen oder ausdrücklich zu erwähnen, weil er die Rache für den schmachvollen Tribut des Darius, die schon dem Jüngling keine Ruhe läßt und erst durch den Tod des Darius befriedigt wird, im Innersten seines Herzens bejaht.



45. Beginn des Alexanderliedes Lamprechts. Vorauer Handschrift. 3. Viertel des 12. Jahrhunderts.

Freilich ist Alexander ein Heide. Und Lamprecht hebt diese Tatsache ausdrücklich hervor, als er Alberich gegenüber einwirft, daß doch Salomo größer sei als der sonst unvergleichliche 'wunderliche Alexander' und ihm, scheinbar aus demselben Grund, das Attribut 'der Große', das Alberich ihm zubilligt, vorenthält. Indessen kann nicht bestritten werden, daß Alexanders kriegerischer Mut und Tapferkeit, die durch seine Rachsucht gesteigert werden, vorbildlich gemeint sind, ebenso vorbildlich wie seine Freigebigkeit, die er seinen Kriegern gegenüber zeigt, und seine fürstliche Erziehung, die außer dem Kriegerischen auch das Höfische und Wissenschaftliche einschließt. Lamprechts weitherziges Verständnis für die natürliche Rachsucht Alexanders, der die Rache des alttestamentlichen Gottesstreiters doch nur im Resultat gleicht, bedingt die enge Berührung mit der auf das gleiche Ethos gestellten unliterarischen Heldendichtung. Das Motiv der Rache und Zinszahlung bedeutet für unsre Dichtung einen wenn auch noch so dünnen Faden, der die z. T. ohne jede unmittelbare Verknüpfung ganz selbständig nebeneinander stehenden Episoden — die im 'Tobias' sogar eigene Überschriften tragen — zu einer locker gefügten vielheitlichen Einheit zusammenhält. Trotzdem durch Lamprecht zum ersten Mal, allerdings auf dem Weg über eine französische heldenepische Umstilisierung vom Ende des 11. Jahrhunderts, ein antiker Roman in die deutsche Dichtung eingeführt wird, kann hier von einer entscheidenden Einwirkung der Antike in keiner Weise die Rede sein. Wie das Ethos des hellenistischen Romans, das das Herrscherideal des Ruodlieb in seiner Humanität wesentlich mitbestimmte, hier keinerlei vorbildliche Kraft besitzt, ja geradezu in sein Gegenteil verkehrt wird, so ist auch die Einwirkung auf Stil und epische Technik so gering, daß z. B. das Kunstmittel der Beschreibung, das für die spätere epische Dichtung von solcher Bedeutung wird, hier auf ganz wenige Fälle, wie die Gestalt des jungen Alexander, sein Pferd Bucephalus, seine Rüstung und die Stadt Tyrus beschränkt bleibt und z. T. in sehr knapper Form gegeben ist, wie wir sie auch schon in der kurz vorausgehenden oder gleichzeitigen alttestamentlichen Dichtung in Anlehnung an den Text der Bibel finden.

Diejenigen alttestamentlichen Dichtungen, die nur eine einzelne Glaubenstatsache aus dem heilsgeschichtlichen Verlauf herausheben oder aber überhaupt nur peripherisch dem biblischen Bezirk im engeren Sinne zugehören, vereinseitigen das dogmatische Gottesbild,

das die Allmacht des Schöpfers und die Gnade des Erlösers, die Gerechtigkeit des Richters und die Liebe des Vaters zugleich umfaßt, zugunsten der Allmacht und Gerechtigkeit Gottes. Nur substanzhaltigere Dichtungen von Schöpfung und Sündenfall überwinden aus den Kräften der Liturgie und theologischen Exegese die Einseitigkeit der undogmatischen, unliturgischen oder 'volkstümlich' subjektiven Auffassung, wobei mit 'volkstümlich' eben diese Vereinseitigung und Rationalisierung einer objektiv dogmatischen irrationalen Gegebenheit gemeint ist. Für das einem steten Wandel unterworfene 'volkstümliche' Gottesbild, für die jeweilige Frömmigkeit einer Zeit ist die Richtung maßgebend, in der der dogmatische Gottesbegriff rationalisiert und vereinseitigt wird, ob zugunsten des Schöpfers und strafenden Richters oder des Erlösers und liebenden Vaters. Aus wahlverwandter Frömmigkeit bevorzugt die Zeit nach 1070 ein halbes Jahrhundert lang alttestamentliche Erzählungen, die das Ethos gerechter Vergeltung zum Ausdruck bringen; daneben finden sich nur schwache Ansätze zu neutestamentlicher Dichtung. Erst die Folgezeit, die im Heiligen das mysterium fascinans stärker als das mysterium tremendum und Gott gegenüber mehr Liebe als Furcht empfindet, wendet sich mit gleicher Entschiedenheit neutestamentlichen Stoffen zu.

Im Anfang des Jahrhunderts erzählt ein mittelfränkischer Geistlicher als Nacheinander geschichtlicher Ereignisse, was das Ezzolied als lebendige Glaubenswahrheiten von überzeitlicher Dauer besingt. Bei den alttestamentlichen Ereignissen verfährt er rein pragmatisch, erst die neutestamentlichen Szenen lassen die Idee der Dichtung, die man nach einem Teil der erhaltenen Bruchstücke fälschlich als Legendar bezeichnete, klar erkennen: Soweit sich bei dem fragmentarischen Zustand der Dichtung urteilen läßt, treten die alttestamentlichen Szenen zu selbständig in ihrer Eigenbedeutung hervor, statt sich dem neutestamentlichen Hauptteil unterzuordnen, der außer dem Leben Christi auch die Schicksale der ihm auf Erden nahestehenden Personen, vor allem der Apostel, aber auch Mariens Tod und Himmelfahrt erzählt. Wie das Ezzolied in der liturgischen Verehrung des Kreuzes gipfelt, so wird hier die Geschichte des Kreuzes, seine Wiederauffindung und Rückeroberung als Geschichte des Christentums in seinem Kampf mit Juden und Heiden erzählend dargestellt. Der fragmentarische Schluß, der von der Existenz zweier Höllen handelt, endete wohl mit der Erzählung des Weltgerichts.

Diesem ersten uns erhaltenen Versuch jener Zeit, das Erlösungswerk Christi als eine von der Schöpfung bis zum Weltgericht reichende Folge heilsgeschichtlicher Ereignisse zu erzählen, fehlt es noch an zeitlicher Kontinuität, die die einzelnen Szenen miteinander verbindet. Nach der Geschichte von den drei Königen wird der Gang der Ereignisse aus liturgischen Gründen unterbrochen, um auf die beiden andern Festgedanken des Epiphaniasfestes, der später erzählten Taufe Christi und der Hochzeit zu Kana, hinzuweisen. Dabei ist besonders verwirrend, daß diese liturgische Zugehörigkeit durch Zeitangaben motiviert wird, auf denen doch auch die Verbindung der geschichtlichen Szenenfolge beruht. Obwohl die Simon Magus-Szene mit dem Märtyrertod der beiden Apostelfürsten schließt, müssen Petrus und Paulus, um das Martyrologium der Apostel zu vervollständigen, noch einmal den Märtyrertod sterben, wird Petrus beim Tode Mariae nicht gefehlt haben in der versammelten Apostelschar. Jede Einzelszene und jeder Einzelauftritt ist völlig selbständig, ohne Rücksichtnahme auf Vorausliegendes und Folgendes, so daß der Blick auf das Ganze verloren geht und von künstlerischer Einheit keine Rede mehr sein kann. Gedankliche Verknüpfungen sind größtenteils fortgefallen, aber Zeitliches noch keineswegs immer an die Stelle getreten. So stehen einzelne Episoden völlig unvermittelt, hart auf hart, nebeneinander.



Mehr als durch formale Mängel, die außer der Unzulänglichkeit des Verfassers die erzählerische Bewältigung bisher nur gedanklich beherrschter Stoffmassen in ihrem Anfangsstadium zeigen, interessiert unsere Dichtung durch ihr unmittelbares Anliegen an den neutestamentlichen Gottessohn, der die schwere Schuld des Petrus vergibt und im chananäischen Weib seine Gnade auch den Heiden zuwendet, um alle ohne Unterschied durch das Christentum dem himmlischen Vater zuzuführen: *alle cristen unser bruoder sint, wande wir alle sîn eines vater kint; wir sîn alle gebruodere unde swestere von unserem vater.* Nachdem der Dichter von dem Martyrium der Apostel und anderer Heiligen gesprochen, weist er auf das asketische Vorbild derjenigen Heiligen und Bekenner, die durch Weltentsagung und Selbstkasteiung, 'wie es noch heute die Gottesholden tun', zum Leben eingingen.

An dem Fragment des um 1120 verfaßten 'Friedberger Christ' läßt sich ersehen, wie erzählende neutestamentliche Dichtung aus dogmatischem Lehrgedicht herauswächst, seitdem der geschichtliche Christus lebendigere Teilnahme weckt. Die Dichtung, die im Eingang durch das Bild des Teufelsköders den Gerechtigkeitsstandpunkt des Erlösungswerks hervorhebt und mit dem Weltgericht endet, erzählt nur von den dogmatisch bedeutsamsten Ereignissen des Erlöserlebens, am ausführlichsten von den Erscheinungen, die die Auferstehung Christi bewahrheiten. Durch nachdrücklich rhetorisches Verweilen silbenarmer Verse wie *undôtlîcho* und *daz wâr urcunde* kommt die Bedeutung der Unsterblichkeit des Erstandenen und des unwiderlegbaren Auferstehungszeugnisses auch sprachlich zur Geltung. Noch stärker dogmatisch durchsetzt ist die nach ihrem fragmentarischen Zustand als 'Christi Geburt' bezeichnete, knapp gefaßte Erlösungsgeschichte, die durch alttestamentliche 'Vorzeichen' eingeleitet wird. Das Kind in der Krippe wird von den Engeln als *himelcuninc* verkündet und die Gaben der drei Könige als Ehrung für den 'rex regum auf Erden und im Himmel' gepriesen.

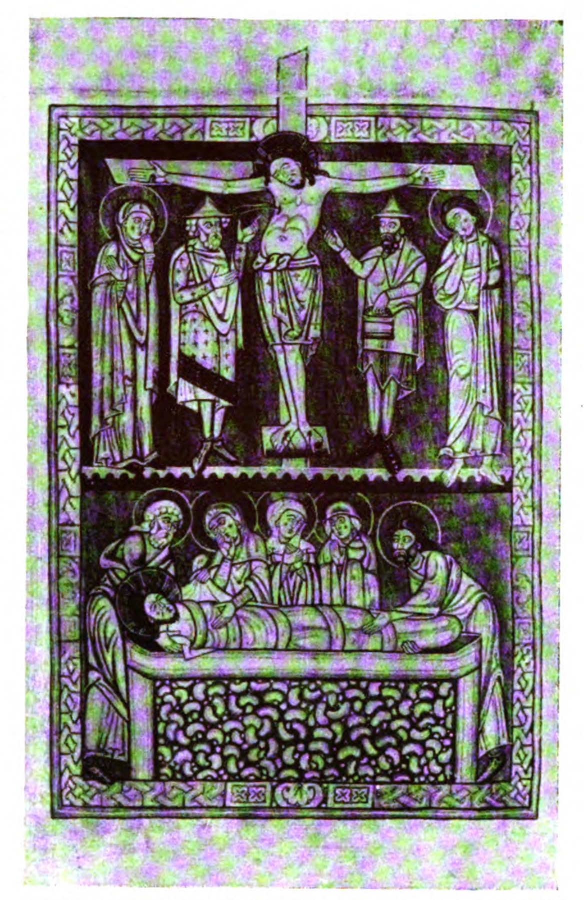
Eine wirkliche Ineinsschau der 'Allmacht in Ohnmacht', in der sich mystische Schau des geschichtlichen Christus mit Betrachtung des Verklärten verbindet, finden wir in Frau Avas Leben Jesu aus dem neuen Grundgefühl bernhardinischer Christusmystik. Voll Mitleid und ehrwürdiger Scheu zugleich naht sie dem menschgewordenen Gott, dem *frônen chint* in der Krippe: *der da lach an dem lufte der hât in sîner hant alle himeliske chrefte* und nennt den zwölfjährigen Jesus *obristen chunic* — in der Görlitzer Handschrift des 14. Jahrhunderts durch *heiligez chint* ersetzt —, der seinen Eltern göttliche Antwort gibt. Aber das Königtum Christi bestimmt nicht das Christusbild, das sie in sich trägt. Sie, die erste Dichterin in deutscher Sprache, die wir mit Namen kennen, erlebt aus ihrer subjektiven Laienfrömmigkeit den Heiland vor allem in seiner Menschheit, die Ereignisse seines irdischen Lebens um ihrer selbst willen. Pilger und Kreuzfahrer der Zeit erleben biblische Erzählungen an den Stätten ihres wirklichen Geschehens; Vergangenheit wird Gegenwart, die Erzählungen des Lebens, Leidens und Sterbens Christi zu tatsächlichem Ereignis.

In Frau Avas Leben Jesu gleiten die Szenen ineinander über an dem Faden der Zeit, deren feste nur auf Irdisches gerichtete Angaben gedankliche Beziehungen ersetzen und die einzelnen Geschehnisse zu einem Lebensbild verbinden. Nebengeordnete Sätze wollen hier nicht paralleles Nebeneinander und Gegenüber, sondern zeitliches Nacheinander in einer Einfachheit der Sprache, die durch die beispiellos unrhetorische Schlichtheit der Evangelien selbst mitbestimmt ist. Denn die Dichterin wendet sich unmittelbar an den evangelischen Bericht und läßt sich in ihrer subjektiven Laienfrömmigkeit weder durch die Liturgie noch durch gelehrte Kommentare beengen.



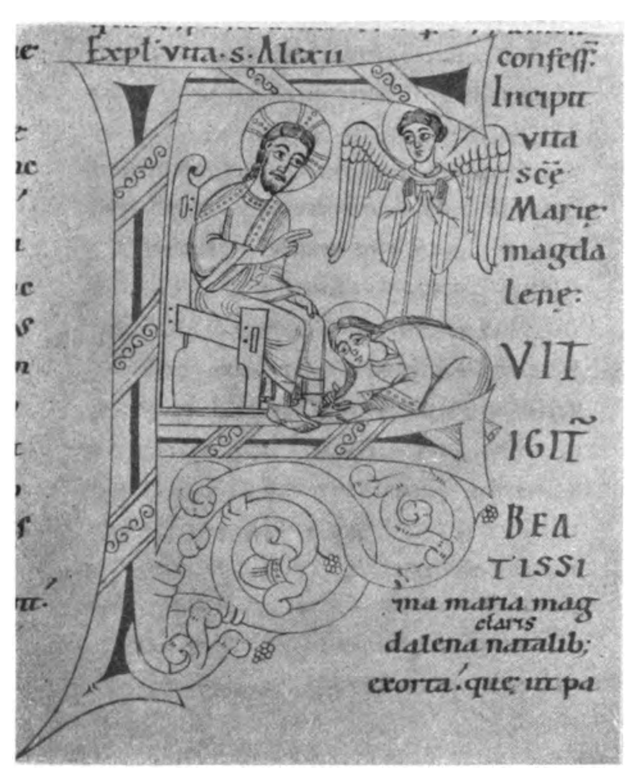
Sie wählt ganz nach eigenem Ermessen: nicht die Lehren Christi und seine göttlichen Wunder, sondern seine Leiden und sein menschliches Erbarmen. Jedoch anstatt dogmatisch begreifend wie im Ezzolied dem Kreuzestod ohne Rührung zuzusehen und jubelnd das Erlösungswerk zu besingen, will sie aus der neuen Frömmigkeit der Zeit Christi Wunden und Tod miterdulden und miterleiden, um durch innigste Vergegenwärtigung seiner Liebestaten Gefühl und Willen zu wahrer Christusliebe zu wecken. Einfache Schilderung der Leiden schafft ihr kein Genüge, sie gesellt sich selbst zu den Klagenden unter dem Kreuz: zu Maria, zu Joseph von Arimathia, zu Nicodemus, vor allem aber zu Magdalena, um das Miterleiden der passio Christi durch ihr Mitleid mit den Trauernden zu vermenschlichen:

owî, Maria Magdalena,
wie gestuonte du ie dâ,
dâ du dînen hêrren guoten
sâhe hangen unde bluoten
unde du sâhe an sînem lîbe
die gestochen sîten!
wie mohtest du iz vertragen:
die läitlichen chlage
sîner trûtmuoter
sancte Marien der guoten.



46. Kreuzigung und Grablegung. Aus dem Liutold-Evangeliar des Klosters Admont. 3. Viertel des 12. Jahrhunderts.

Durch Magdalena hindurch erfühlt sie auch das Leid der Gottesmutter, tastet sich mit ihr durch Grabes- und Erscheinungsszene, deren epische Form Wort und Gebärde des Osterspiels durchschimmern läßt, in wachsender Sehnsucht immer näher zu ihrem lieben Herrn, dem leibhaft Erstandenen, der auch droben im Himmel noch teil hat an unserer Menschheit: . . . *der heilige Crist under sînen engelen ist in dem hôhisten himele in eines menniskin bilede.* Immer ist es die Menschheit Christi wie in seinem Leiden so in seinem Erbarmen! Darum sucht sie ihn in den menschlichsten Szenen des Erbarmens, in den Szenen des Sünderheilands. Wie sie sich dem leidenden Christus in Maria Magdalena menschlich nähert, so dem erbarmenden in den anderen büßenden Frauen um Jesus, in der Sünderin, die Jesu Füße mit ihren Tränen badet — *aver dwuoch si si mit den brunnen, der ir von deme herzen was ensprungen si wiskte si mit ir hâre daz ziuhet ze der grôzen minne ze wâre* — und um ihrer Liebe willen Gnade findet. Die tröstliche Gewißheit ihrer Erlösung durch die Liebe: *nu wis tu, wîp, enbunten von allen dînen sunten! durch dîne minne so lâz ich dich varen hinnen âne dîne sunde, nu var in gotes munde!* könnte als Motto über der ganzen Dichtung stehen. Ihre Tränen sind Tränen der Liebe und Tränen der Reue: *der ist aller sâligiste, der sîne sunde weinet,* nicht aus Angst vor Strafe, sondern aus Liebe, aus dem Gefühl der Gottesferne. *riuwe* und *gotes triuwe,* in der Johannes-

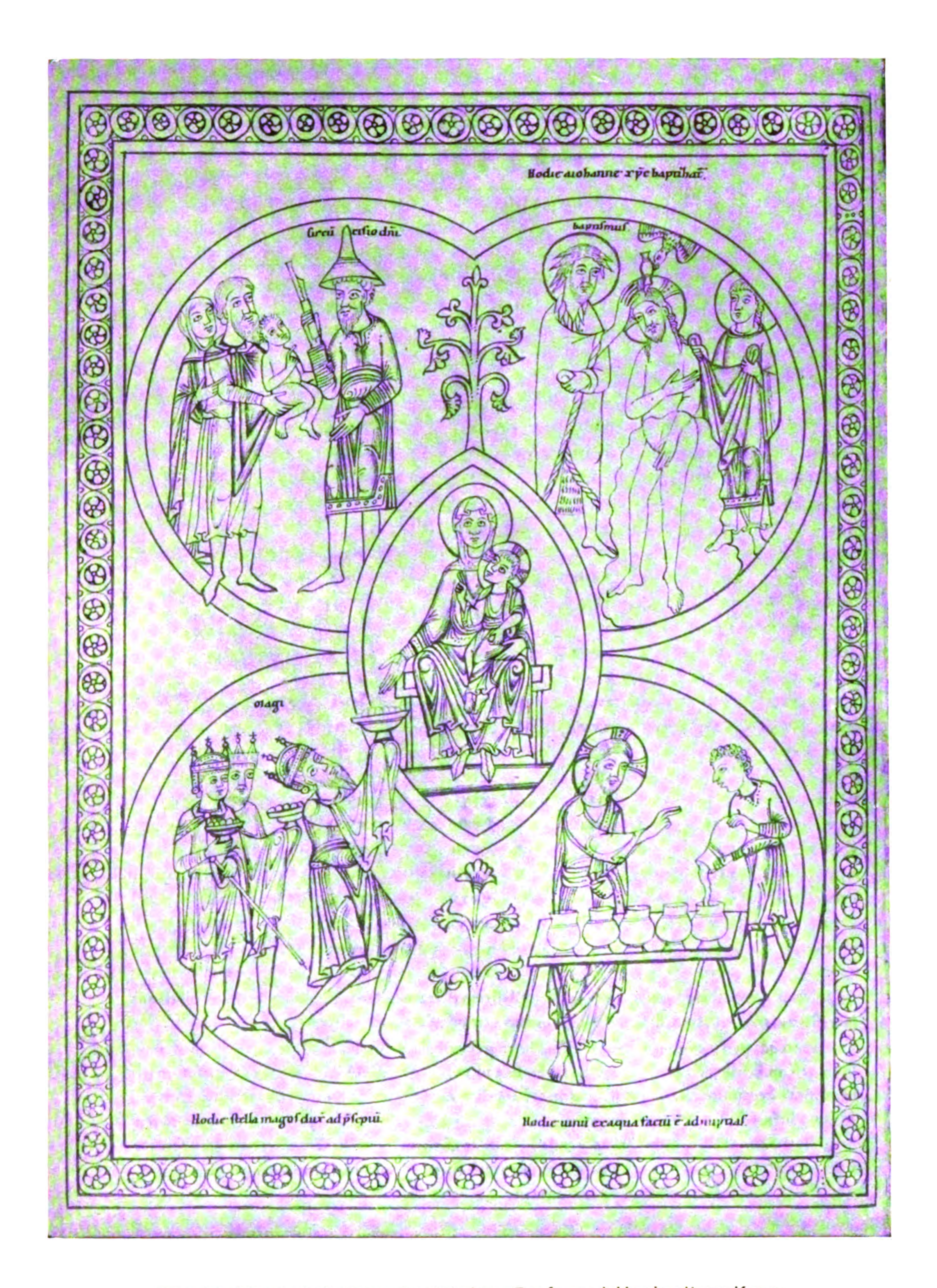


47. Jesus und Maria Magdalena. Aus dem Passionale des Klosters Zwiefalten. 2. Viertel des 12. Jahrhunderts.

predigt mehrfach durch Reim gebunden, bedingen sich gegenseitig, denn Reue ist Voraussetzung für die Aufnahme in die christliche Gemeinschaft und Zeichen ihrer ständigen Erneuerung.

Die Erlösung durch die Liebe ist das Grunderlebnis der Dichterin, das die subjektiv gewählten Szenen in ihrer stark persönlichen Gefühlsdurchdringung innerlich zusammenhält. Aber die Dichterin ruht viel zu fest in ihrem Glaubensgrunde, daß sie sich nicht dauernd bewußt bliebe, daß der Gott der Liebe gleichzeitig ein Gott der Strenge ist oder, wie sie selbst am Schluß ihres Leben Jesu zusammenfassend sagt, daß Gott den Menschen sechshalbtausend Jahre aus seinem Licht verbannte, bis er ihn in seiner Gnade aus der Finsternis erlöste. Und darüber hinaus ergänzt ein selbständiger Schlußteil das Bild des Erlösers durch das Bild des Weltenrichters. Ihm steht symmetrisch die gar nicht zu entbehrende Einleitung der Johannesprophetie gegenüber, die das Heilandleben auch nach vorn dem heilsgeschichtlichen Zusammenhang aufschließt.

Soweit eingestreute theologische Erörterungen nur als traditionelles Zugeständnis an äußere Vollständigkeit dogmatischer Auffassung erscheinen, liegt es nahe, solche in diesem Zusammenhang fremd wirkende Klänge auf Anlaß der geistlichen Söhne der Dichterin, die ihr den *sin* sagten, hinzugefügt zu denken. Das kurze Nachwort, in dem sie von ihren Söhnen als literarischen Beratern spricht, ist von ganz besonderer Bedeutung, nicht etwa deswegen, weil hier die Dichterin Frau Ava ihren Namen nennt, den man mit dem Namen einer im Jahre 1127 in der Nähe des Klosters Melk verstorbenen Inkluse identifiziert, sondern weil diese Dichterin, aufgelockert durch die neue mystische Bewegung, Persönlicheres zu sagen hat innerhalb einer ihr verbundenen Gemeinschaft, die wir aus dem Zusammenhang der einmaligen, an vornehme Herren gerichteten Anrede: *lieben mîne hêrren* wohl als Kanoniker erschließen dürfen, falls nicht überhaupt die ganze an die Erzählung von den Magiern angeknüpfte Ermahnung bei einer späteren Gelegenheit eingeschaltet wurde. Die Dichterin gibt sich in diesem Nachwort zunächst als Mutter zweier Kinder zu erkennen, das erscheint ihr wichtiger als ihr Name, und fügt hinzu, daß ihr diese Kinder lieb waren und daß große Freude unter ihnen herrschte. Dann erfahren wir, daß der eine Sohn starb, dem sie ihre Dichtung als Ora pro nobis weiht, indem sie um Fürbitte für das Heil seiner Seele bittet. Und nachdem sie dann auch noch für den lebenden Sohn und seine Mutter um den Wunsch göttlicher Gnade gebeten, nennt sie endlich als letztes Wort ihren Namen. Mütterliche Erinnerung und mütterliche Bitte kommen hier aus so unzweifelhaft wahrer, lebendiger Empfindung, daß die im Ab-



Beschneidung, Anbetung der Könige, Taufe und Hochzeit zu Kana.
Bilderseite zum Januar des Martyrologs aus dem Kloster Zwiefalten. Um 1140.

schnitt vom Weltgericht an Laien gerichtete Forderung: *si sulen . . . mit chûske ir ê haben* nicht als mönchische Verurteilung ehelichen Lebens, sondern als sittliche Bejahung einer in der Ehe möglichen Gotteskindschaft im Sinn der Dichtungen 'Vom Recht' und des 'Scopf von dem lone' aufzufassen ist.



48. Grabstein einer Mutter mit Kind. Aus der ehemaligen St. Gangulf-Kirche in Metz. Mitte des 12. Jahrhunderts.

Etwa fünfzig Jahre später fügt der Wilde Mann aus persönlicher Neigung oder regionalem Interesse seinem Leben Jesu die Erzählung von Veronika ein. Seine oder seiner engeren Kultgemeinschaft Verehrung der Heiligen, die mit Sehnsucht nach des Heilands Antlitz verlangte, tritt darum so stark hervor, weil der kurzen ganz allgemein gehaltenen Erwähnung von Christi Heilungen und Erweckungen nur eben dies Wunder des Christusbildes als einziges erzählend ausgeführtes Beispiel hinzugefügt ist und weil die sonstige eng begrenzte Auswahl der Szenen — Taufe, Versuchung, Leiden, Auferstehung, Erscheinungen und Himmelfahrt — vom dogmatischen Gesichtspunkt der Erlösung aus der Gewalt des Teufels getroffen ist. Aus diesem Grunde ist die Versuchung Christi in solcher Breite wiedergegeben: *dû ginc list wider liste, want der dûvel nît inwiste, weder he got of menschi wêre; dat mûde in alsô sêre.* Da dem Teufel seine Überlistung nicht gelingt wie früher bei Adam und Eva, sinnt er auf Christi Tod. Aber er mußte bereuen, was er angezettelt hatte, denn durch Christi Tod kam in Wirklichkeit der Teufel zu Fall. Christi Tod ist die gerechte Strafe für die Schuld Adams und gleichzeitig Sieg über den Teufel. — Der Dichter, der einleitend an alttestamentliche Prophetien erinnert und am Schluß hinweist auf das jüngste Gericht, greift noch einmal über den bereits gespannten Rahmen hinaus, um das Wunder des Veronikatuchs durch die Geschichte von der Heilung Kaiser Vespasians zu ergänzen. Vespasian nimmt nach seiner Heilung durch das Veronikatuch Rache an den Juden für Christus. Die Zerstörung Jerusalems und die Vertreibung der Juden ist ein weiterer Akt des immerwährenden Kampfes gegen die Macht des Teufels. Noch einmal schließt sich die Dichtung mit dem Ausblick auf die letzten Dinge, wenn sich nach dem Erscheinen von Enoch und Elias auch die Juden zum Christentum bekehren.

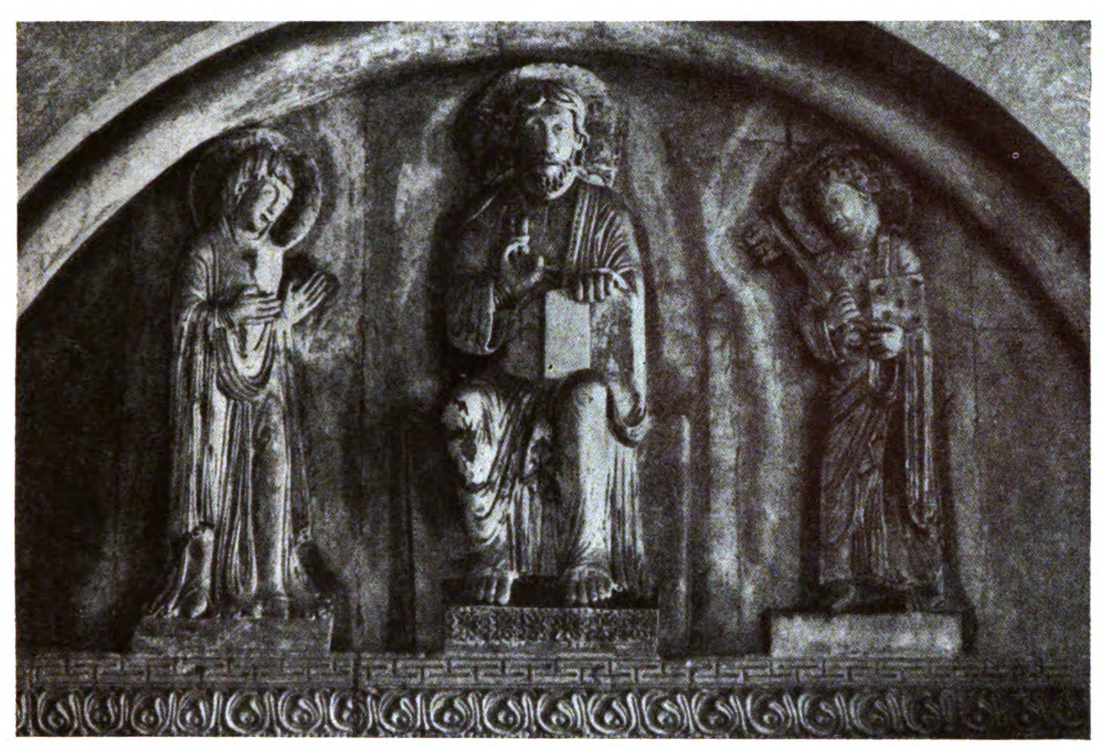
Näher als Magdalena, als Veronika und die anderen Frauen um Jesus steht die Gottesmutter dem Leben und Leiden des Erlösers. Sie erlebt nicht nur als irdische Mutter. Als mater Dei hat sie selbst teil an dem Erlösungswerk des Sohnes, erbarmt sich als mater misericordiae des hilfeflehenden Sünders und vermittelt als advocata beim Tode und letzten Gericht zwischen Gott und dem sündigen Menschen. Sie ist *diu oberiste nâch gotes magencrefte*, die Größte der Heiligen, und zwar in ganz unvergleichlicher Weise: sancta et inter sanctos post Deum singulariter sancta. Die Frömmigkeit der Zeit, die sich in das Leben Jesu vertiefte, um die Liebeskräfte der eigenen Seele zu wecken, versenkt sich nachbildend auch in das Leben der Gottesmutter.

Das erste uns erhaltene deutschsprachige Marienleben dichtete der Augsburger Priester Wernher, er selbst datiert es in das Jahr 1172. Es steht der Tradition der älteren Dichtung in Sprache und Vers merkwürdig frei gegenüber. Die Formel tritt ganz zurück und die Verse sind geebneter als in irgendeiner anderen Dichtung vor ihm, ja im Gegensatz zu sonstiger Gepflogenheit legt er mehr Wert auf gleichmäßig abgewogene Versfüllung als auf reinen Reim. Sprache und Vers sind fließender und die epische Technik bindsamer: die Erzähleinheiten sind umfassender, die Zwischenglieder vermittelnder. Lehrhafte und erbauliche Einlagen sind durch lyrische Verschmelzung zum bindenden Hintergrund geworden, der überall durchbrechen kann. Aus dem Stoff als solchem oder aus der Überlieferung, aus Evangelium und Pseudo-Matthäus kann dieser lyrische Unterton nicht begriffen werden. Mit mehr Recht erinnert man an die Marienhymnik, aber sie ist doch nur ein Teil dessen, was die Grundstimmung der Dichtung ausmacht, die bei aller Geneigtheit des Erzählers, sich Einmaligem hinzugeben, immer noch liturgisch genannt werden muß. Lobpreisender Aufblick zum Göttlichen hindert,. Menschliches zu verselbständigen oder sich an Allzumenschliches zu verlieren.

Wernher stellt sein Marienleben nicht auf sich, er führt es seiner Quelle entsprechend nur bis zur Rückkehr aus Ägypten, läßt aber die kleineren Wundergeschichten der Kindheit beiseite, um es hier in das Leben des Erlösers bis zu seiner Wiederkehr am Jüngsten Tage einmünden zu lassen. Er erlebt das Leben Marias als einen Teil der Geschichte des Gottesreichs, wie sie sich in der Liturgie des Kirchenjahrs verkörpert. Unmittelbar wörtliche Einwirkung der Liturgie, wie sie sich für Mariae Geburt aus der Kundgabe der Freude und des Lobpreises, für die Verkündigung aus alttestamentlicher Prophezeiung, für Christi Geburt aus der Bedeutung der Lichtmetapher ohne weiteres ergibt, gilt auch für die dann folgenden Ereignisse der Kindheit Jesu, wenn auch die fragmentarische Erhaltung der Dichtung von der Geburt Jesu an nicht mehr ganz sicher urteilen läßt. Immerhin dürfen wir annehmen, daß beim bethlehemitischen Kindermord die allerdings nicht mehr als Kirche gesehene Gestalt Rachels und der liturgische Zug, daß die getöteten Kinder nicht begraben wurden, auf Wernher zurückgeht. Die zwanzig Jahre jüngere Fassung der Dichtung Wernhers, die beim Kindermord des Herodes die Liturgie des Festes der Unschuldigen Kinder völlig unberücksichtigt läßt und bei anderer Gelegenheit Wernhers Berufung auf die Liturgie — *wir mugen daz urkunde an der messe wol hôren, so die priester singent in den kôren* — einfach streicht, verzichtet auf den Schluß des Erlöserlebens und löst damit das Marienleben verselbständigend aus seinem ursprünglichen Zusammenhang. Bedeutet schon Wernhers Individualismus vom Standpunkt der Liturgie eine starke Lockerung des religiös-kirchlichen Gemeinschaftsbewußtseins, so ist die jüngere Fassung vom Ende des Jahrhunderts sehr viel weiter auf diesem Weg fortgeschritten, so daß ein Vergleich beider Dichtungen Wernhers zeitliche Stellung um 1170 schärfer zu umreißen ermöglicht.

Für die Gesamthaltung beider Dichter ist keine Stelle aufschlußreicher als der hymnische nach der Verkündigung eingefügte Satz, wo Wernher den Himmel aufgeschlossen, die Verklärte von Engelscharen umgeben inmitten der Propheten und Jungfrauen sieht — *wie michel menige mit ir gât swâ si sitzet oder stât in dem himelrîche! si lobent si alle glîche, die diet ûz allen zungen.* Der jüngere Dichter, zu sehr in seiner menschlichen Unzulänglichkeit befangen, kehrt sich hier ab und zieht sich zurück in sein schuldbewußtes Ich: *swer von der guoten sprechen wolte, vil sinnes er haben scholte, dazu tugent und guote, daz er mit reinem gemuote ir lop mähte gevâhen: daz ist mir leider unnâhen durch mîn suntliche burde.* Das Gefühl des Dankes und der Freude ist nicht stark genug, sein sündiges Ich vergessen zu lassen.





49. Thronender Christus zwischen Maria und Petrus. Portaltympanon vom Trierer Dom. Um 1170.

Statt sich lobpreisend emporzuschwingen, fleht er um Erbarmen für sich und die sündige Welt. Auch im Eingang des mittleren Hauptteils und an zahlreichen anderen Stellen dämpft und unterdrückt er den Lobgesang Wernhers, immer geneigt, statt dessen an die eigne Sündhaftigkeit, an die erbarmende Hilfe der Gottesmutter und ihre Fürbitte beim Sohne zu erinnern.

Auch Wernher zeigt ein starkes Sündenbewußtsein und Erlösungsbedürfnis, aber aus seiner liturgischen Haltung heraus in maßvollerer Form, indem er sich im Aufblick zu Gott jederzeit über den Zustand der eignen Unwürdigkeit erheben kann. Für ihn ist Maria stets die Vermittlerin, während der weniger theozentrisch gerichtete Überarbeiter sie selbständiger sieht. Wo Wernher die Gottesmutter bittet, sie möge bewirken, daß Gott in uns das Feuer seiner Liebe entfache, sagt der jüngere Dichter, sie möge uns an ihrer Liebe entzünden. Die Bildkunst der Zeit zeigt denselben Wandel, indem sie die Gottesmutter innerhalb der nämlichen Bildkomposition der Majestas Domini aus ihrer zunächst untergeordneten Bedeutung immer stärker hervortreten, ja geradezu an die Stelle des Christusbildes inmitten der Evangelistensymbole treten läßt. Aber bei aller Verselbständigung hält natürlich auch die spätere Fassung daran fest, daß die Macht der Jungfrau, die 'bitten und gebieten' kann, stets aus Gott fließt. Aus seiner mehr auf den Menschen gerichteten Frömmigkeit muß der jüngere Dichter die vorbildliche Tugendhaftigkeit Marias noch stärker betonen als es schon von Wernher geschehen ist. Er verweilt daher länger bei ihren klösterlichen Tugenden als sein Vorgänger und weist ihm gegenüber besonders auf ihre Demut und auf ihren Gehorsam hin. Auch darin will er die ethische Bedeutung der Jungfrau verstärken, daß er ihr Gelübde der Jungfräulichkeit in noch höherem Maße als freien Entschluß, als bewußte sittliche Tat erscheinen läßt.



50. **Madonna zwischen Evangelistensymbolen. Lehnenbekrönung eines Abtstuhls aus Siegburg. Um 1160–1180.**

Die Jungfräulichkeit Mariens ist der dogmatische Zentralgedanke, der beide Fassungen erfüllt, der sie zusammenhält und gliedert. Sie ist virgo ante partum, in partu et post partum, sie ist Jungfrau, Jungfrau und Mutter, ewige Jungfrau. Wie der Marienlehre dieser Zeit so ist es auch unserer Dichtung vor allem um die beiden ersten Momente des Dogmas zu tun, während der Gedanke der 'ewigen Jungfrau', der virgo post partum, in der Darstellung selbst zurücktritt. Die Gliederung der Dichtung, deren drei Teile in ihrer selbständigen Bedeutung vom Dichter *liet* genannt werden, ist von diesem Dogma der Virginität bestimmt. Gibt der erste Teil von den Eltern und der Geburt Mariens die nach göttlichem Plan erfüllte Voraussetzung, so bringt der zweite Teil durch die Szenen der Schulerziehung, der Vermählung, Verkündigung und Heimsuchung die Jungfräulichkeit vor der Geburt zur Darstellung, der dritte Teil von der Geburt Christi bis zur Flucht nach Ägypten die Jungfräulichkeit der Mutter. Das Ganze aber ist durchdrungen vom Lobpreis der 'ewigen Magd', die von Anbeginn ausersehen war, die Schuld des ersten Weibes wieder gutzumachen.

Die Geschichte der Stammeltern des ersten Teils ist weit über äußere Vorgeschichte hinaus Vorbedeutung und Vorzeichen, um Marias Erscheinen in den göttlichen Heilsplan einzuordnen. Darum wird der Name Joachim als *praeparatio Domini*, der Name Anna als *gratia* gedeutet und beide Eltern in ihrer ständigen Gottberufenheit und Gottnähe dargestellt. Wie wichtig gerade dieser Zug dem Dichter im Hinblick auf die höchste mystische Gottvereinigung der Jungfrau ist, gibt er dadurch zu erkennen, daß er aus ihren Vorvätern besonders Jakob wegen seiner Gottschau — *facie ante faciem* — hervorhebt. Der zweite Teil, vom Dichter mit seinem Namen signiert, ist ausgesprochenes Mittelstück der zentral angelegten Komposition mit dem Höhepunkt der Verkündigungsszene, die die ganze Dichtung beherrscht. Wenn wir es nicht wüßten — ich erinnere an das Benediktbeurer Weihnachtsspiel —, daß keine Marienszene das Mysterium jungfräulicher Mutterschaft mit überzeugenderer Kraft darstellt als die Verkündigung, deutlichere Fingerzeige könnte unser Dichter nicht geben, wenn er diese Einzelszene in ganz einzigartiger Weise einleitet: *hie gêt ez an den ernist: nu muget ir aller gernist iuwer herze hôhen, die senften rede hôren, daz allerbeste mâre.* Außergewöhnlich ist auch das visionäre hymnische Lob auf die Verklärte, in das diese Szene

ausklingt. Nach der dann folgenden Heimsuchung, in der Elisabeth das an Maria geschehene Wunder preist, gleitet die Handlung in Szenen, die das Wunder einem weiteren Kreis erweisen, zur Geburtsszene des dritten Teils mählich über. Die Jungfrau bleibt unversehrt: *diu geburt tet ir niht wê: obstetricum vicê stuonden die engel dabî.* Die Geburt und die ihr folgenden Ereignisse betonen neben der Jungfräulichkeit die wahre Gottesmutterschaft: daß der, der in der engen Höhle lag, den Tod vertreibt und die Erde erschüttern macht. Wenn der jüngere Dichter, der mehr als Wernher zu begrifflicher Erfassung des Dogmas neigt, auch in der Darstellung z. B. in der Hirten- und Magierszene die königliche Macht des Gottessohnes stärker hervorhebt, so werden wir das bei seiner sonstigen Haltung nicht aus der Liturgie, sondern aus einer gefestigteren höfischen Zeitanschauung deuten.

Auch die volkstümlichen Szenen des Marienlebens wie Schulerziehung, Werbung, Vermählung, Gottesgericht, ja selbst die Einzelmotive wie Josephs Alter und Abwesenheit, das Zusammensein mit den Gespielinnen, die herbeigeholten Ammen, das Baden des Kindes usw. sind von der dogmatischen Hauptidee der Dichtung nicht nur durchdrungen, sondern zum großen Teil nur ihretwegen vorhanden. Aber des Dichters Bestreben, sich in alle Einzelheiten des Lebens der Jungfrau nachbildend zu versenken, hat gerade die liturgisch ungebundenen Szenen am stärksten mit dem Leben seiner Zeit erfüllt: die Klosterschulbildung der Königstochter, ihre Umwerbung durch Fürstensöhne, ihre Schönheit inmitten der Bewerber, ihr Schwur vor Gericht, der gehobene Beruf Josephs, die Soldaten des Herodes usw.

Marias irdische Gestalt steht ganz im überirdischen Licht, mag sie vor ihrer Vermählung wie eine Blume an grüner Wiese weithin ihren Glanz breiten, wie ein lichter Engel über die Felder zum Hause Josephs ziehen oder nach der Geburt im Glanz der ewigen Sonne, die sie gebar, das Kind an ihrer Brust herzen und küssen, oder sich als Gottes *brût* und *gemahel*, im geheimnisvollen Verkehr *tougenlicher minne* mit Engeln stehend, ihrem himmlischen Bräutigam entgegenzieren. Immer sieht sie der Dichter als höchstes Vorbild mystischer Vereinigung mit Gott, sie, die schon in ihrer Jugend um ihres tugendhaften Lebens willen täglich mit himmlischem Brot gespeist wird, die 'schwanger wurde durch den Samen ihres Glaubens' und nun als Sponsa-Ecclesia den Seelen im Paradies das Brot des Lebens spendet. Alle die Gottes Kinder sein wollen, sollen dies Bild *schouwen, smechen und ergrunden*, darum hat es Priester Wernher in ernster Arbeit, im Bewußtsein verpflichtender Nachfolge der Überlieferung durch Matthäus und Hieronymus in deutscher Sprache geschaffen. Vornehmlich denkt er an adlige Frauen, die er auch um Verbreitung seiner Dichtung bittet und sie ihnen wohl nach dem Vorbild des Dichters der Margaretenlegende als Schutz in Kindesnöten anempfiehlt. So erklärt sich seine Mitteilsamkeit über sich und sein Werk, sein weitgehendes Verständnis für menschliche Regungen und Empfindungen, besonders aber seine Aufgeschlossenheit für spezifisch Weibliches, die außer dem Gegenstand vor allem denen verdankt wird, für die sein Bild der Jungfrau bestimmt ist. Aber er denkt auch von der sittigenden Wirkung dieses Ideals auf die Männer der adligen Gesellschaft nicht gering. Auch sie, die vor allem kriegerische Eigenschaften schätzen, sollen ihr dienen und sich dessen bewußt sein, daß sie das Himmelreich nicht mit ihren Schilden erstürmen können.

Zu den Menschen um Jesus, die in seine irdische Laufbahn unlöslich verflochten, nur im Hinblick auf den menschgewordenen Christus Gestalt gewinnen, gehört in hohem Maße auch der Täufer Johannes, den die Dichter unseres Zeitraums wiederholt in seiner Eigenbedeutung





61. Christus als Weltenrichter. Salzburger Arbeit des 3. Viertels des 12. Jahrhunderts. Aus Hs. 953 der Wiener Hofbibliothek.

zu sehen bemüht sind. Der Dichter des 'Baumgartenberger Johannes', dessen Erzählung zwischen dem Täufer und Christus unsicher hin- und herschwankt, versucht es durch Steigerung seiner dogmatischen Bedeutung, indem er ihm als Vertreter des Neuen Bundes Moses gegenüber das neutestamentliche Zentralgebot der Feindesliebe in den Mund legt: *Moyses der riet in daz si an ir vianden rache næmen: Johannes der riet in daz si ir viande vergæben.* Priester Adelbrecht erreicht es durch geschichtliche Ausweitung des 'Heiligen'-Lebens, vor allem des Martyriums mit der Grablegung und Beweinung durch die Jünger, um die Herzen für den Ruf des Bußpredigers zu erweichen.

Außer dem Täufer Johannes werden aus neutestamentlichem Bereich im wesentlichen nur Endgericht und letzte Dinge behandelt. Frau Avas Leben Jesu und der 'Friedberger Christ' erzählen davon im großen heilsgeschichtlichen Zusammenhang. Aus der Bedeutung der Eschatologie für die dichterische Sittenlehre und Strafpredigt der Zeit dürfen wir von vornherein vermuten, daß auch die eschatologische Dichtung erzählender Art als Weckruf zur Buße gemeint ist. Am stärksten ist das der Fall bei dem 'Hamburger Jüngstes Gericht' betitelten Fragment einer rheinfränkischen Dichtung der Jahrhundertmitte, von der uns die Ankunft des Weltenrichters und seine Scheidung in Gute und Böse erhalten ist. Was wir jetzt beichten, sagt der Dichter, darüber wird dann geschwiegen, nur das Ungebeichtete wird aller Welt offenbar werden. Der Himmelskönig in seiner Glorie zeigt seine Wunden und alle Not, die er erlitten: *sich, mensche, waz ich durch dich gelidin hân! sage waz hâs du durch mich gedân?* Seine Worte an die Gerechten sind durch Wiederholung des Versanfangs, der ersten Vershälfte oder des ganzen Verses von einer liturgischen Getragenheit, die, auf die Ruhe der Seligen zur Rechten übertragen, in schroffem Gegensatz steht zu der unruhigen Bewegtheit der Verdammten, deren Hilf- und Wehgeschrei als Mahnruf zu rechtzeitiger Buße an unser Ohr dringt.

Demgegenüber hat der 'Linzer Antichrist', eine um etwa zwanzig Jahre jüngere alemannische Dichtung, die Absicht zu belehren und über die letzten Dinge eindeutige Auskunft zu geben. Der Dichter will die sichere Wahrheit und weiß sich damit im Gegensatz zu seiner Zeit, die in Erfüllung der Paulinischen Prophezeiung am liebsten *spellir unt niuwe mêre* hört. Um das Gefühl der Sicherheit zu geben, nennt er seine Quellen und beginnt alle drei selbständig neben-

einander stehenden Teile der Dichtung — Antichrist, Vorzeichen des Gerichts und Wiederkunft Christi — jedesmal mit dem Namen eines Gewährsmannes. Der erste ausführlichste Teil behandelt die Antichristsage in der ihr von Adso gegebenen Form (s. S. 49), darin berührt sich unsere Dichtung mit dem Schlußteil des 'Friedberger Christ', während Frau Ava die Person des Antichrist aus den übrigen Symptomen der allgemeinen Zeitverderbnis kaum hervortreten läßt. Im 'Linzer Antichrist' ist er dagegen Hauptperson, in seinem Leben und Handeln ganz das lügnerische Gegenstück zu Christus, er, der Teufels- und Menschensohn zugleich. Wie ein Leben Jesu beginnt auch das Antichristleben mit alttestamentlicher Prophezeiung und wird in seinem Parallelismus bis zur Auferstehung durchgeführt, so daß diese Dichtung freilich im Zerrbild, aber doch sichtbar genug das Leben des Erlösers spiegelt, der dann im letzten Teil als Weltenrichter erscheint.

Auf die himmlische Stadt und das Leben der Seligen beschränken sich das Lehrgedicht vom Himmlischen Jerusalem (s. S. 61) und das schon außerhalb unseres Zeitraums liegende, im bairischen Kloster Windberg um 1180 entstandene 'Himmelreich'; letztere, in feierlichen Langzeilen dahinschreitende, strophenlose Dichtung eigentlich ein von Psalmen und Apokalypse inspirierter Lobgesang auf den Allmächtigen, Ewigen und Allgegenwärtigen, von den drei Reichen der Erde, des Firmaments und des Himmelreichs 'geehrt' und gepriesen:

dih minnent unde êrent, furhtent unde flêgent driu rîche,
dere du waltes unde gehaltes, rihtes jouh phlihtes unglîche,
dei du cechest unde antreites, enges unde breites, also du wil,
hôhest unde nideres, gebiutes, ire sîn lüzcel oder vil,
mêres oder minneres si nâh dînem willen —

am meisten aber vom Himmelreich als der herrscherlichen Residenz, in der Gott mit den Seinen Wohnung hält. So stellt der Dichter die Schilderung der himmlischen Stadt in den Mittelpunkt seiner Dichtung. Die apokalyptischen Bauteile, die das 'Himmlische Jerusalem' nur durch Allegorese verband, sind hier zum erstenmal bildmäßig zusammengefügt: eine wehrhafte Stadt mit Mauern, Zinnen, Toren und Türmen, in immerwährendem Verteidigungszustand gegen den anstürmenden höllischen Feind. Inmitten der Stadt mit goldglänzenden Gassen die hochragende königliche Pfalz mit dem Thronsaal Gottes: der Thron von einem weitgespannten Regenbogen als Zeichen des Friedens wie von einer Mandorla umrahmt, ringsherum die vier nach oben blickenden Tiere und die Sitze der vierundzwanzig Ältesten. Die ganze Stadt, von Gott selbst erleuchtet, prangt in Gold und edlem Gestein. Die Wohnungen der Seligen sind mit Goldmosaik geschmückt.

Gegenüber dem psallierenden Eingang der Dichtung tritt in der Schilderung der Stadt das Gotteslob seltsam zurück. Die Tiere am Thron und die Engel lobsingen Gott, aber die Engel sind gleichzeitig Wächter, und nirgends stimmen die Seligen ein. Sie stehen ganz für sich und mehr denn je zuvor ist die Darstellung der Stadt auf sie gerichtet. Auf den Menschen ging auch die Allegorese der älteren apokalyptischen Dichtungen, aber nicht auf den Menschen an sich, sondern auf sein Verhalten Gott gegenüber. Unser Dichter, darin liegt das Neue, erlebt die Himmelsstadt nicht aus der Gottbezogenheit des Menschen, sondern im Hinblick auf dessen früheres Erdenleben. Anfechtungen und Rastlosigkeit hienieden lassen die immer verteidigte wehrhafte Stadt als Ort der Ruhe und Geborgenheit friedlicher Stadtbewohner empfinden. Das himmlische Mahl, bei dem Christus-König Gastgeber und Diener in sich vereinigt, beseitigt die irdischen Unterschiede von Arm und Reich. Aus seiner anthropozentrischen Haltung, wie sie eine Generation früher noch ganz unmöglich wäre, läßt der Dichter in

der Form der Negation im Anschluß an Apok. 7, 16 'sie wird nicht mehr hungern noch dürsten, es wird auch nicht auf sie fallen die Sonne oder irgendeine Hitze' und Apok. 21, 4 'und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei, noch Schmerz wird mehr sein' weitere und detailliertere Mühen und Unzulänglichkeiten dieses Lebens wie Speisebereiten, Getränkebrauen, Kleiden, Weben, Spinnen, Einheizen, Baden, Kämmen usw. in endloser Reihe vorüberziehen, um an immer neuen Beispielen zu zeigen, wie sich die Bürger der himmlischen Stadt auch von den kleinsten Sorgen des Alltags befreit fühlen.

Nach dieser breit ausladenden Schilderung weist der Schluß, der auf dem Wege des Gebets zum Thron Gottes zurückleitet, auf die Fürbitte der vierundzwanzig Ältesten, die ihre Kronen nicht allein Gott zu Ehren vor dem Thron des himmlischen Herrschers niederlegen, sondern sie für die menschlichen Seelen opfern. Mag diese innermenschliche Motivierung demütiger Orantengeste auch bereits früher bezeugt sein — obwohl sie nicht der kirchlichen Auffassung der Apokalypsenkommentare entspricht — in diesem Zusammenhang ist sie ein weiteres Zeichen subjektiver Frömmigkeitshaltung, die nicht mehr zu der liturgischen Stimmung des Eingangs zurückfindet. Der stark hervortretende Zug zu volkstümlicher Privatandacht erklärt sich hier nicht aus dem sozialen Stand oder dem Bildungsgrad unseres Dichters. Die ausführliche Deutung des Regenbogens aus Natur und Übernatur, die Vorliebe für lateinischen Reimschmuck, das Wagnis des deutschen Achttakters nach dem Vorbild der Vagantenzeile, die am Latein erlernte Rhetorik der Synonyma usw. zeigen zur Genüge die künstlerisch gelehrte Schulung des geistlichen Poeten. Die Zunahme des Subjektivismus kann hier nur aus dem Frömmigkeitswandel der Zeit begriffen werden, demgegenüber die stärkere theozentrische Gebundenheit der älteren Dichtung unseres Zeitraums klar hervortritt.

Charakteristischerweise ist uns aus dieser älteren Periode keine Passion Christi als selbständige Dichtung erhalten. Die aus einer Passion stammende Pilatusszene gehört erst ans Ende des 12. Jahrhunderts. Noch weniger als die Magdalenenszene Frau Avas läßt diese durch Rede und Gegenrede dramatisch bewegte Szene mit ihrer besonderen Verwendungsart lateinischer Bibelzitate die Einwirkung des lateinischen Spiels verkennen, das durch Tradition und liturgische Geltung in jener Zeit auch für andre dichterische Behandlung des gleichen Stoffes vorbildlich war.

d) Legende

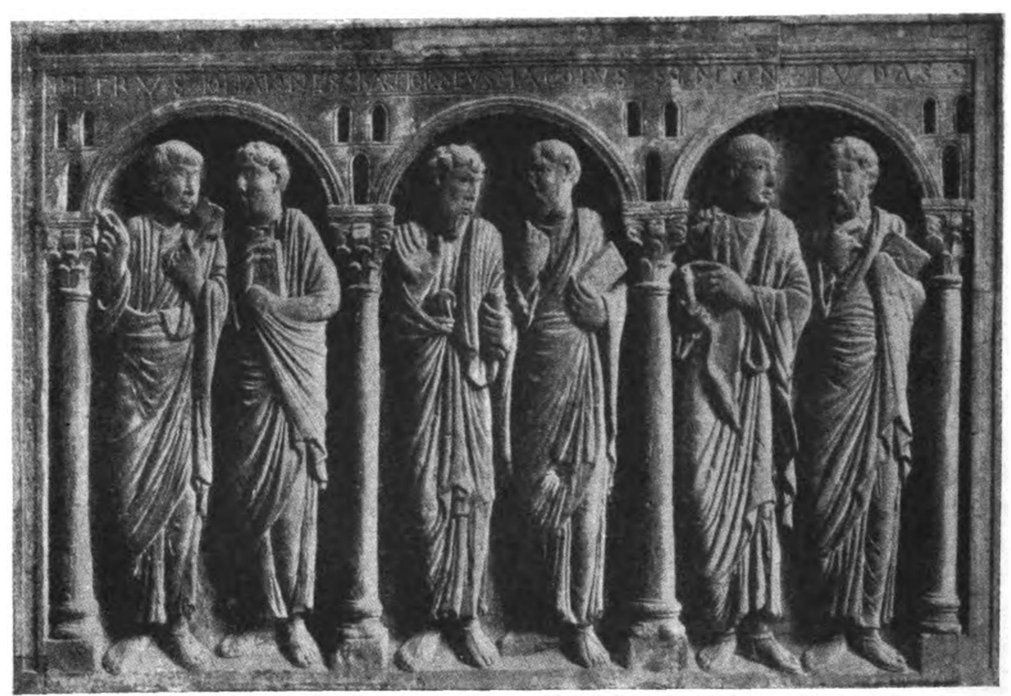
Die universale dogmatische Sicht, die der einzelnen biblischen Erzählung Sinn und Bedeutung gibt, indem sie sie einordnet in den heilsgeschichtlichen Verlauf, tritt uns auch in der Legendendichtung entgegen, die jetzt zum erstenmal deutschsprachig auftritt in erzählender Form (s. S. 13 f; 22 f.). In der Kaiserchronik, die die meisten Legenden dieser Zeit überliefert, insofern sich in ihnen die Ausbreitung des Christentums als heilsgeschichtliche Idee des römischen Weltreichs verwirklicht, versinnbildlichen die legendären Ereignisse die Einzelphasen des immerwährenden Kampfes der Kirche gegen die Feinde Christi. Gegenüber den Kriegsbegebenheiten der Profangeschichte erscheinen Martyrium und Bekennertum in erhöhtem Maß als siegreicher Kampf gegen den Unglauben, ein Kampf, der die Macht Gottes in seinen Heiligen offenbart. Priester Arnold preist unter den Gaben des hl. Geistes die fortitudo in ihrer höchsten Erscheinung als Märtyrertugend: *iz chût vile rehte sterche, daz muge wir pî den marterêren merchen, die stunten vor den vursten mit michelen getursten, sine vorhten viur noch daz swert.*



Der Glaube an Gottes Allmacht gewinnt den Sieg und der Sieg hat wiederum den Glauben der Überwundenen zur Folge. Aber der Kampf, der den Unglauben überwindet, ist auch in der Märtyrerlegende keineswegs immer an das Martyrium gebunden. Unter den Märtyrerlegenden von Petrus und Paulus, von Sixtus und Laurentius, von Mauricius und Mercurius usw., die die Kaiserchronik erzählt, ist die Petruslegende am ausführlichsten behandelt, und zwar, wir fühlen es deutlich, um der Glaubenskämpfe willen, die hier in der Form dogmatischer Disputationen ausgefochten werden. In der einen Disputation erweist der *wâre gotes wîgant* die Allmacht des alleinherrschenden, allumfassenden Christengottes, um so den Teufelsdiener und Zauberer Simon, der sich göttliche Eigenschaften anmaßt und sich in frevler Vermessenheit *aller gote hêre* nennt, zu überführen, daß sich seine früheren Anhänger nun gegen ihn wenden. Die andere Disputation gilt dem fatalistischen Glauben an die *wîlsælde*, an das durch Konstellation der Geburtsstunde bestimmte menschliche Geschick. Noch einmal verteidigt hier der Apostel mit seinen Schülern die Allmacht des Schöpfers, der die Erde nicht nur erschuf, sondern sie auch weiter erhält und sie keiner eignen Gesetzlichkeit überläßt. So wenig sich der Glaube an die *wîlsælde* mit der Allmacht des Schöpfers verträgt, so sehr widerspricht er auch der menschlichen Freiheit, die aus der Gerechtigkeit Gottes gefolgert wird. Der Kaiser Faustinian wird überzeugt und läßt sich taufen.

Die Disputationen des Apostelfürsten sind nur Vorspiel zu dem großen Konzilstreit der Silvesterlegende, der sich auf alle wesentlichen Punkte des gesamten kirchlichen Dogmas erstreckt. Aus eben diesem Grunde schien dem Dichter die Silvesterlegende als Höhepunkt und Mitte seiner groß angelegten Dichtung geeignet. Die Übergabe des Reiches an Silvester, die für den geistlichen Dichter der Reformbewegung natürlich auch von Bedeutung war, tritt ganz hinter der breit ausgeführten Konzilszene zurück. Entgegen der Überlieferung ist der Dichter bemüht, das Christentum beiden anderen Weltreligionen gegenüberzustellen, um es als künftig unbestrittenen Alleinsieger aus diesem Kampf hervorgehen zu lassen, darum schließt er das Heidentum ein und läßt die Königin Helena nicht als Jüdin, sondern als Heidin auftreten. Als wenige Jahre nach der Entstehung der Kaiserchronik ein anderer Dichter die Silvesterlegende herauslöste und damit dies Kernstück zu einer eigenen Dichtung erhob, brach er durch Helenas erneuertes Judentum der Idee seines größeren Vorgängers die Spitze ab, statt dessen Gedanken vom Kampf aller drei Weltreligionen bewußt aufzunehmen und konsequenter durchzuführen. Im Triumphgefühl einer über alle Religionen der Welt sieghaften Kirche berührt sich die Silvesterlegende aufs engste mit dem zeitlich nahen Ludus de Antichristo (s. S. 50). Der Kampf mit dem Schwert geht schließlich auch hier in einen geistigen Kampf über, der dem hartnäckigsten Feind, dem Judentum gegenüber allein zum Ziel führt. Nur den Juden gegenüber bietet die gemeinsame Glaubensgrundlage des Alten Testaments die Möglichkeit des Schriftbeweises, auch in typologischer Form, während die Disputation mit dem Heidentum, wie der Kampf um die *wîlsælde* zeigt, weitgehend auf rationelle Gründe angewiesen ist.

Der Bedeutung des weltheilsgeschichtlichen Kampfes entspricht es, daß außer Gelehrten des Heiden- und Judentums einerseits und dem kirchlichen Klerus anderseits große Heeresmassen gegeneinander aufgeboten werden, um den Sieg der Christenheit über die zahlenmäßig überlegenen Heiden und Juden durch deren massenhafte Bekehrung um so machtvoller erscheinen zu lassen. An der Spitze der Juden und Heiden steht Helena, an der Spitze der Christen Papst und Kaiser. Der Kaiser wirkt durch seine Existenz wie umgekehrt im Antichristspiel der Papst im Gefolge der Ecclesia. Die Kirche bedarf ihrer beider, je nachdem mit



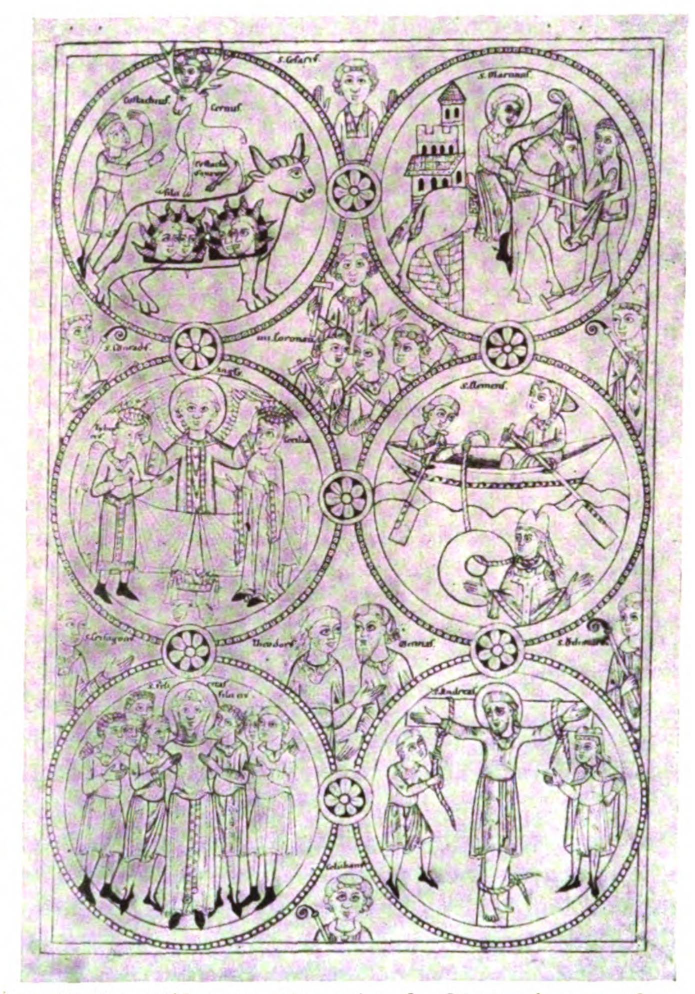
52. Disputierende Apostel. Aus dem Baseler Münster. Um 1160—1180.

materiellen oder geistigen Waffen gefochten wird. Silvester kämpft gegen eine Übermacht von Zwölf und er greift nicht an, sondern verteidigt. Die Hast und die Erbitterung der Angreifer läßt die glaubenssichere Ruhe und Überlegenheit des heiligen Bekenners in noch hellerem Licht erscheinen. Wird im Heidenkampf vor allem der Schöpferglaube verteidigt, so in diesem Kampf, der sich vornehmlich gegen die Juden richtet, das Dogma der Trinität, der Gottmenschheit Christi und der Erlösung im Hinblick auf Propheten und Messiasglauben: Christus, der dem Vater und dem hl. Geist *ebenhêre* und *ebenrîche*, erfüllte das Wort des Propheten, daß 'der zu dem Tod gegeben wird, der allen das Leben verleiht'. Als Schöpfergott hatte er die Macht Mensch zu werden: *der scepfære hât wol die ubercraft, daz er an der erde durch suntære menniske wolte werden*. Wie der erste Adam von der jungfräulichen Erde geboren wurde, so mußte auch Adam-Christus von einer Jungfrau geboren werden. Weder Mensch noch Engel, nur der Sohn konnte uns erlösen, der als der *frône gîsel* in die Hölle drang und die fünf Weltalter vor ihm befreite. Der Mensch konnte gerettet werden, weil er durch Verführung des Teufels zu Falle kam; der gefallene Engel dagegen, der sich aus eigener *ubermuote* wider Gott empörte, bleibt auf ewig verdammt.

Nachdem diese Glaubenssätze siegreich durchkämpft und die spezifisch jüdischen Gesetzesfragen der Beschneidung und Sabbathheiligung vom christlichen Standpunkt erörtert sind, erfolgt die Bekehrung der Ungläubigen erst auf die wunderbare Erweckung eines durch Zauber getöteten Stiers, den nur die Allgewalt des Christengottes ins Leben zurückrufen kann. Zur Überredung durch Schrift- und Vernunftbeweis muß die übernatürliche Kraft des Wunders hinzukommen; auch Faustinian bekehrt sich erst zum Christentum, als er von der wunderbaren Errettung der Seinen erfahren hat.

Wie auch die Märtyrerlegende über die dogmatische Auseinandersetzung zwischen Richter und Märtyrer hinaus theologische Fragen dialogisch erörtert, zeigt Priester Arnolds

'Juliane', die einzige als selbständige Dichtung behandelte Märtyrerlegende dieser Zeit, die als Ganzes auf uns gekommen ist; Andreas- und Veitlegende sind nur fragmentarisch überliefert. Julianes Angriffe auf die machtlosen Heidengötter, die als teuflische Dämonen dem Christengott gehorchen oder als von Menschenhand gefertigte ohnmächtige Götzen blind, stumm und ohne Verstand sind, ergeben sich aus ihren Gesprächen mit dem heidnischen Vater und dem heidnischen Verlobten. Ihr Dialog mit dem gefesselten Teufel behandelt den Heilsplan Gottes gleichsam vom Teufel aus gesehen: die Macht des objektiv Bösen als Antrieb zum Sündenfall und zur Erlösung. Mag sich solch gesprächsweise Berührung dogmatischer Fragen noch so weit entfernen von der rationellen Erörterung eines Kirchenkonzils, so gibt sie doch der Legende eine theologische Fülle, die für die gesamte geistliche Dichtung dieser Zeit charakteristisch ist. Außer der dialogischen Ausbreitung theologischer Fragen, die dem Dichter überliefert wurde, reizte ihn die Szene des Teufelskampfes, in dem der leibhafte Satan durch die Glaubensstärke einer schwachen Frau gefesselt wurde. Der Kampf des Satanischen mit dem Göttlichen, das sich ebenso wie in der Margaretenlegende in einer reinen Jungfrau offenbart, erscheint hier als äußeres Gegenüber, dessen starker Symbolkraft das Vermögen unseres Dichters nicht gewachsen ist.



53. Heiligenbilder zum November des Martyrologs aus dem Kloster Zwiefalten. Um 1140.

Denen, die durch Schwert, Feuer und Wasser das Martyrium erlitten, stellt die mittelfränkische Reimbibel (s. S. 77) diejenigen Heiligen gegenüber, die sich selbst marterten, die aus Liebe zu Gott aller Weltwonne entsagten und um ihrer Seele willen den Leib quälten. Zu den Bekennern, die gegen den innern Feind der Leidenschaften und Triebe kämpfen, gehört der hl. Ägidius, von dem ein rheinfränkischer Dichter gleich nach der Jahrhundertmitte erzählt. Mehr als alle anderen Lockungen zur Sünde den Weltruhm fürchtend flieht Ägidius in immer tiefere Einsamkeit, führt ein Büßerleben härtester Askese und kehrt nur auf äußeres Drängen in monastische Gemeinschaft und vorübergehend in die Welt zurück. Selbst von ständigem Schuldgefühl gequält, daß er sogar die Verfolgung der ihn nährenden Hinde sich zur Sünde anrechnet, wird er Beichtiger des Königs Flavius und Kaiser Karls, dem Gott auf seine Fürbitte das Bekenntnis einer geheimen schweren Schuld

erläßt durch die vom Himmel gesandte Botschaft, daß jede noch so schwere Sünde durch wahre Reue Vergebung finde. Aus der Umwelt des Heiligen werden nur diejenigen Züge herausgehoben, die der Veranschaulichung seiner Askese dienen, und die Szene der gehetzten Hinde, die der Heilige so gefühlvoll umhegt, wird nur darum so eingehend geschildert, weil das Tier, das ihn mit 'geistlicher Speise' versieht, wie ein höheres Wesen in göttlichem Auftrag handelt.

Wie weit entfernt von dieser schlichten Erzählung, die trotz ausführlicher Breite jeden Zug der Schilderung der Bewährung und heilbringenden Tätigkeit des Heiligen unterordnet, liegt der nur noch ins Randgebiet der Legende fallende Typ, der durch beliebte Romanmotive den legendären Stoff spannend und interessant machen will und in jenerZeit durch die Faustinian- und Crescentia-Legende der Kaiserchronik vertreten ist. Die Erzählung vom hl. Clemens und seiner Begleitung des Apostels Petrus hatte schon in den pseudoclementinischen Recognitionen des 2. Jahrhunderts eine Rahmenerzählung erhalten, die aus Motiven des hellenistischen Romans bestritten wird. Der deutsche Dichter führt das Begonnene nur weiter, indem er dem vielfachen Wiederfinden von Eltern, Kindern und Geschwistern entsprechend auch das abenteuerliche Schiffbruchmotiv des Eingangs vermehrfacht und dabei im einzelnen seine Phantasie in der Richtung des geistesverwandten Apolloniusromans treiben läßt.

Die Legende von der wegen ihrer Reinheit verfolgten Kaiserin Crescentia, die mit der kirchlichen Märtyrerin gleichen Namens nichts zu tun hat, ist an keinen vorhandenen Erzählungskern gebunden, sondern die freie Schöpfung eines deutschen Dichters. Darum ist der Aufbau der Handlung, der die verschiedenen Bereichen entnommenen Motive aus einheitlichem Willen ordnend zusammenfügt, hier so durchsichtig als irgend möglich. Das der Legende mit ihren wiederholten Martern, Errettungen und Heilungen immanente Prinzip der Wiederholung, das sich bis auf die einzelne zur Formel erstarrende, an die gleiche Situation gebundene Wortverbindung erstrecken kann, ist in der 'Crescentia' zu einem bewußt angewandten Kompositionsmittel erhoben. Durch das zweimalige auf Verleumdung und Ertränkung beruhende Martyrium mit folgender Errettung und Bestrafung und die ebenfalls zweimalige mit Rehabilitierung der Heiligen verbundene Doppelheilung ist das Gerüst der Handlung bereits umschrieben. Außer der variierenden Wiederholung der Hauptbegebenheiten zeigen auch die untergeordneten Einzelmotive soviel Gemeinsames, daß dauernd das Gefühl eines symmetrischen Doppelbaus besteht.

Die auf dem Kunstprinzip der Wiederholung beruhende Erzähltechnik ist also nicht nur in der Struktur der Legende als solcher begründet, sondern in deutscher Sprache auch zuerst an einem Legendentypus wie dem der 'Crescentia', etwa im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts, ausgebildet, gefördert durch die romanhaft durchsetzte spätgriechische Legende, die dem Mittelalter durch lateinische Bearbeitungen zugänglich war. Wo sich mit dieser episch erweiternden Wiederholungstechnik sprunghafte Lebhaftigkeit, gedrängte Knappheit des Ausdrucks, preisende Übertreibung und schließlich Neigung zu strophenartigen Abschnitten verbinden, wozu sich mehr oder minder fortgeschrittene Ansätze auch in der 'Crescentia' finden, da werden wir innerhalb dieses Bereichs gelehrter geistlicher Dichtung eher an Einwirkung der liturgischen Legendenform des Märtyrerhymnus als des heimischen Heldenliedes denken (s. S. 72).

In der Crescentiadichtung liegt zwischen dem ersten Teil der Martyrien und dem zweiten Teil der Heilungen, die, unter sich ungleich, in annähernd gleiche Hälften zerfallen, die Erscheinungsszene des Apostels Petrus, der der heiligen Dulderin die 'Gnade beschert', jeden von



seiner Krankheit zu heilen, der ihr seine Sünden offen bekennt. Die besonders an die Beichte gebundene Macht, die Crescentia zu einer Beichtheiligen erhebt, erwächst nicht wie bei Ägidius aus der besonderen Art ihrer Bewährung, sondern dient ganz einfach der bestmöglichen Lösung der Handlung, um die Heldin in ihrer Unschuld zu rechtfertigen und die Frevler zur Reue zu führen. Die Bestrafung und Reue der Schuldigen ist wie die Gestalt der Dulderin selbst ganz auf ethische Vorbildlichkeit gerichtet: ihre Heilswirkung eine vorgetragene Lehre, aber keine lebendig gegenwärtige Macht!



54. Der hl. Anno und der hl. Nikolaus. Aus einem Psalterium des Klosters Siegburg. Ende des 12. Jahrhunderts.

In zunächst seltsamem Kontrast zu der Bewegtheit äußerer oder innerer Kämpfe, durch die sich der Heilige im immerwährenden Kampf um das Gottesreich bewährt, steht die kampflose Ruhe und Ausgeglichenheit der frühesten Legende unseres Zeitraums, der Dichtung vom hl. Bischof Anno von Köln, die bald nach der im Jahre 1105 verfaßten lateinischen Vita von einem Siegburger Mönch zu Ehren des Schutzpatrons seines Klosters verfaßt sein mag. Der besondere Fall der Heiligung eines durch außergewöhnliche Machtstellung und Herrschsucht noch in vieler Gedächtnis lebenden weltgeistlichen Bischofs ließ weltliche Gewalt nicht als absoluten Widerspruch zum Gottesreich erscheinen, nicht als satanische, ständigen Vernichtungskampf fordernde Macht. Weltreich und Gottesreich sind hier nicht nur drohend bewegtes Gegeneinander; aus dem Bewußtsein festgegründeter Sicherheit einer triumphierenden Kirche erwächst das Gefühl eines ruhenden Nebeneinander von Welt und Gott, das in Einzelfällen zu harmonischem Ausgleich gelangt. Damit setzt die Dichtung ein: Gott schied das gesamte Werk seiner Schöpfung in eine Körper- und Geistwelt und schuf den Menschen als dritte Welt, in der Geist und Körper eine neue Einheit eingingen. Diese Einheit wurde durch den Sündenfall gestört, um durch die Liebe zu Christus in einer jenseitigen Welt wiederhergestellt zu werden. Auf dem Wege zu diesem Ziel kann uns der hl. Anno, der beide Welten in hervorragendem Maße miteinander vereinte, Vorbild und Führer sein.

Der Dichter sieht das Erdenleben des Bischofs und die Stadt Köln aufs engste miteinander verwachsen, die schönste Stadt in deutschen Landen und den tüchtigsten Regenten am Rhein sich in ihren glänzenden Vorzügen um die Wette steigernd, von Ewigkeit her für einander bestimmt, so daß Sinn und Bedeutung beider nur gemeinsam ermittelt werden können, indem der Punkt im göttlichen Heilsplan gezeigt wird, der Bischof und Stadt, beide als Glieder einer festgefügten Ordnung, miteinander zusammenführt. Die Dichtung verfolgt zunächst die heilsgeschichtliche Linie von Schöpfung und Sündenfall über die Erscheinung Christi,

Ausbreitung des Evangeliums durch die Apostel, Überwindung des Heidentums in Rom, Christianisierung der Franken, insbesondere Kölns und dessen dreiunddreißig Bischöfe, die Anno vorausgehen; er selbst als siebter Heiliger unter ihnen wie der Hyazinth im goldnen Fingerring: *die schînint uns von himele als iz sibin sterrin nahtis duont. seint Annin lieht is hêr unti guot. untir dandere brâhter sînin schîm alsi der jachant in diz guldîni vingerlîn.*

Neben die Entfaltung des Gottesstaats stellt die Geschichte der Stadt eine bis auf Anno reichende Entwicklung des Weltstaats, die über die römische Gründung Kölns bis zu dem ersten Städtegründer und Kriegserfinder Ninus zurückgeht, um die heidnische Wurzel aller weltlichen Macht bloßzulegen. Denn von hier gingen auch die vier Weltreiche aus, als letztes das noch gegenwärtige römische Reich, in dem sich die deutschen Stämme dem 'edlen' Cäsar, der noch heute den Kaisern seinen Namen gibt, in freier Gefolgschaft unterwerfen. Der Ursprung der deutschen Stämme, vor allem der Franken, die sich mit den Römern gemeinsamer trojanischer Abstammung rühmen, verbürgt die Sicherheit der bis auf Anno geführten geschichtlichen Zusammenhänge. Seitdem jedoch unter Augustus das 'neue Königreich' Christi erschien und St. Peter in Rom das Zeichen des Kreuzes aufrichtete, wurde von dorther der schroffe Gegensatz von Welt- und Gottesstaat gemildert. Auch die Stadt Köln, von Gott durch die Gnadenfülle seiner Heiligen gesegnet und zu einer immerwährenden Stätte der Heilswirkung geworden, hat als Weltstadt ihren satanischen Charakter verloren, um nunmehr die Weltmacht ihres Bischofs Anno zu spiegeln, der als weltlicher Regent und frommer Gottesdiener zugleich Weltreich und Gottesreich, äußere Macht und kirchliche Askese in sich vereint, wie die Sonne, hoch oben zwischen Erde und Himmel wandelnd, beiden mit ihrem Glanze leuchtet:

alsi diu sunni duoht in den luften,
diu inzuschin erden unti himili gêt,
beiden halbin schînet.
alsô gieng der bischof Anno
vure gode unti vure mannon.

in der phelinzin sîn tugint sulich was,
daz un daz rîch al untersaz;
ci godis diensti in den gebêrin,
samir ein engil wêri.

In Bischof Anno sieht unser Dichter den Dualismus der Menschheit vorbildlich ausgeglichen, allerdings auf Kosten der weltlichen Seite. War der Bischof als Reichsregent Weltlichem sehr weit zugewandt, so bedurfte es verstärkter Askese, um die Gegensätze nicht nur im Gleichgewicht zu halten, sondern das Weltliche dem Kirchlich-Asketischen unterzuordnen. Wie sehr die asketische Seite in Anno triumphierte, will der Dichter rein weltlicher Machtentfaltung gegenüber an der Gestalt des Heiligen vorbildlich zum Ausdruck bringen. Wohl steht auch in Anno der Geistliche und Prediger, der in frommer Askese Gott in nächtlichen Gebeten dient und als Vater der Waisen Obdachlosen Unterkunft gewährt und den Armen selbst das Lager bereitet, neben dem weithin geehrten Regenten des Reichs, dem gerechten Herrscher, dem Prinzenerzieher und reichen Stifter von Klöstern und Kirchen: *als ein lewo saz her vur diu viuristin, als ein lamb ginc her untir diurftigin.* Aber doch mit starkem Akzent auf der asketischen Seite, wenn der Dichter hinzufügt, daß die Leiden, die Gott dem Bischof zur Rettung seiner Seele sandte, gerade aus seiner weltlichen Macht, aus den politischen Wirren des Reichs und dem Aufstand der Kölner erwuchsen. Erst dem Geläuterten, der seine Leiden nach dem Vorbild Christi trägt, offenbart sich Gott durch das Wunder der Vision, um ihn später durch ein Traumbild auch von den letzten Schlacken seines Erdenlebens zu befreien. Erst dann kann sich die Seele des Heiligen emporschwingen, um uns nach sich zu ziehen, wie der kreisend aufsteigende Aar seine Jungen.

Die Tat der Leidensüberwindung löst die starre Ruhe des Bildes in leise Bewegung, ordnet räumliches Nebeneinander fast unmerklich in zeitliches Nacheinander. Die stark verselbständigten, durch emphatische Schlußzeilen in ihrer Isolierung geförderten Episoden reihen sich erst gegen Ende der Dichtung zu einer einzigen, langsam fortschreitenden Linie, während sie vorher, nur durch die Fläche eines gemeinsamen Bezugsystems gebunden, bald an diesem, bald an jenem Punkt einsetzten, um sich hier in gleichem, dort in entgegengesetztem Sinne auszurichten. Die gedankenhafte Beziehung der Einzelteile untereinander und zum Ganzen wird keineswegs immer ausgesprochen, sie ergibt sich aus der polaren Ordnung des einheitlichen Bezugfeldes. Wer um diese Ordnung weiß, wird in dem prinzipiellen Gegensatz des Dichters zu weltlicher Heldendichtung und seiner ausgedehnten Darstellung des Weltstaats, vor allem der kriegerischen Handlung keinen Widerspruch finden, zumal ja diese weltliche Seite außer der Weltmacht des Bischofs auch der Stadt Köln gilt.



55. Kopf der Grabfigur des Erzbischofs Friedrich von Wettin. Aus dem Magdeburger Dom. Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Rätselhaft bliebe jedoch die Starrheit des Nebeneinander in seiner dekorativen Wirkung, wenn nicht der Dichter selbst eine hinreichende Erklärung gäbe, indem er ausdrücklich sagt, daß er die Idee von der dritten Welt des menschlichen Mikrokosmos, die Struktur und Anlage der Dichtung bestimmt, den Griechen, d. h. der griechischen Kirche verdanke. Die Auffassung von der menschlichen Verbindung des in der großen Welt getrennten Geistigen und Körperlichen, wonach 'der Mensch unverlierbar ein göttliches Teil besitzt' widerspricht der Augustinschen Schöpfungs- und Sündenlehre, dem kausal geschichtlichen Denken des abendländischen Dogmas.

Besteht natürlich auch die Möglichkeit, daß unserm Dichter die griechische Vorstellung auf irgendeinem nicht mehr nachprüfbaren Wege vermittelt sei, so läßt doch die Konsequenz ihrer künstlerischen Gestaltung, die das Annolied hoch über die tendenziöse lateinische Vita in das Reich der Dichtung erhebt, keinen Zweifel, daß er außer zur griechisch-kirchlichen Gedankenwelt auch zur byzantinischen Form und Kultur ein inneres Verhältnis hatte. Wie sehr wir es mit einem gelehrten Dichter zu tun haben, dafür zeugt auch die Tatsache, daß selbst seine Schlachtschilderungen, deren kraftvoller Ausdruck den Machtwillen des Bischofs spiegelt, ihre schönsten Bilder nicht der heimischen Dichtung sondern der Antike verdanken.

e) Kaiserchronik und Rolandslied

Von der Augustinschen Geschichtsauffassung des Annoliedes wird auch die Kaiserchronik getragen, die die Geschichte des römischen Reiches von Julius Cäsar bis in die Regierungszeit Konrads III., d. h. bis in die Gegenwart des Dichters führt. Die geschichts-

philosophisch metaphysische Idee von der Ausbreitung des Gottesstaats bestimmt die Komposition der umfangreichen Dichtung, die mit der Schilderung des heidnischen Kults in Rom beginnt und auf ihrem Höhepunkt den Sieg des Christentums unter Kaiser Konstantin und Papst Silvester feiert. Das Aufgebot zum Konzil nimmt die späteren Kreuzfahrten symbolisch vorweg, von deren Verwirklichung die triumphierende Kirche der Gegenwart endgültige Überwindung des Heidentums erhoffte. Diese Anlage der Zentralkomposition unserer Dichtung sowie die Schilderung des ersten Kreuzzugs mit dem Preis auf Herzog Gottfried, der Weltehre und Seelenheil in unvergleichlicher Art vereinte, läßt kaum einen Zweifel, wie sehr der Schluß der Dichtung in antithetischer Symmetrie zu ihrem Beginn auf das Gelingen des zweiten Kreuzzugs als Gewähr für nahe Vollendung des irdischen Gottesstaats gerichtet war. Das völlige Scheitern dieses Kreuzzugs ließ den Dichter sein Werk bei der Kreuzpredigt des hl. Bernhard, durch die auch König Konrad gewonnen wurde, ganz unvermittelt abbrechen.

Durch Einführung des Christentums unter Konstantin erhält der Gottesstaat — in seiner mystischen Bedeutung die Gemeinschaft der Frommen — die geschichtliche Erscheinungsform des christlichen Reiches, in dem Kaiser und Papst vereint miteinander herrschen, wie es der Dichter für Karl den Großen und Papst Leo durch ihre leibliche Bruderschaft symbolisiert. Seine Chronik vom römischen Reich, nach der Tradition lateinisch-christlicher Geschichtsschreibung durch die Regierungszeiten der Kaiser gegliedert, soll 'von den Päpsten und von den Königen künden'. Die Kaiser werden nach Augustinschem Maß in gute und böse geschieden, um 'den Königen dieser Welt' als Beispiel und Warnung zu dienen. Unter den heidnischen Herrschern ragt Kaiser Trajan durch seine Gerechtigkeits- und Friedensliebe hervor, auch den Armen und Schutzlosen läßt er Recht widerfahren und wird um seiner uneigennützigen Gerechtigkeit willen durch das Gebet St. Gregors aus der Hölle errettet. Die spezifisch christliche Herrschertugend der Demut wird vorbildlich durch Karl den Großen verkörpert, in dem der Dichter das Herrscherideal, das er mahnend fordert, am vollkommensten erfüllt sieht. *Karlen lobete man pillîche in Rômiscen rîchen vor allen werltkunigen: er habete di aller maisten tugende.* Seine Demut aus Sündenbewußtsein und Bußbereitschaft gibt seinem herrscherlichen Amt die Gottnähe alttestamentlichen Königtums. Die heimliche Sünde des Reumütigen nähert die Gestalt des frommen Kaisers noch mehr ihrem Davidischen Urbild. Träume, Visionen und Wunder offenbaren den Willen seines göttlichen Herrn; Gott sendet die kaiserlichen Gesetze durch einen Engel und ruft den Schirmvogt seiner Kirche selbst zur Rache gegen seine Widersacher. Karl war ein wahrer Gotteskrieger und Heidenbekehrer, der Weltehre erlangte, weil er zuerst auf das Heil seiner Seele bedacht war.

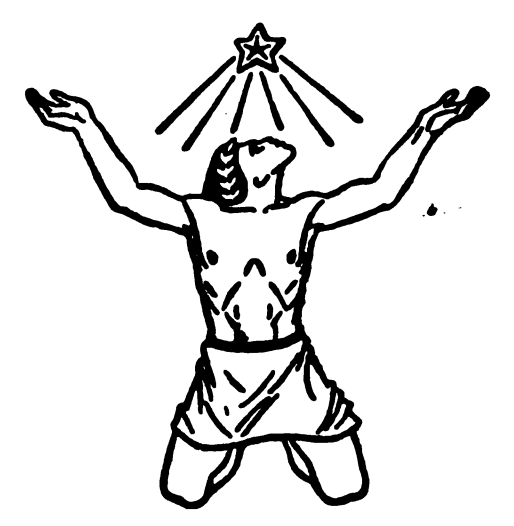
Eine Folge der gottgerichteten Herrschaft Karls ist das durch Recht, Sitte und Sittlichkeit gefestigte Friedensreich Ludwigs des Frommen, das späteren Zeiten der Zwietracht und 'ungerechten' Kriege als goldenes Zeitalter erscheint. Im Kampf zwischen Kaiser und Papst steht unser geistlicher Dichter, dem Stärkung päpstlicher wie kirchlicher Macht Förderung des Gottesstaats bedeutet, auf päpstlicher Seite und zeichnet Heinrich IV. als warnendes Beispiel eines zügellosen, pflichtvergessenen 'Tyrannen'. In seiner Parteinahme für die Welfen gegen die Staufen spricht er Kaiser Lothar III. die höchsten Herrschertugenden zu, deren Glanz auch den kaiserlichen Schwiegersohn erhöht, den Baiernherzog Heinrich den Stolzen, zu dessen Lebzeiten unser Dichter wohl als höherer Beamter der herzoglichen Kanzlei, am Regensburger Hof sein Werk begann. Seine bairisch-welfische Gesinnung bricht am stärksten in der Erzählung vom Baiernherzog Adelger durch, die das persönliche Treuverhältnis des Lehnsherrn und seiner Vasallen an einem Beispiel aus bairischer Vergangenheit verherrlicht.



Ohlenroth'sche Buchdruckerei Erfurt

Lieferung 195.

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. E. **Bethe**-Leipzig; Privatdozent Dr. H. **Borelius**-Lund; Prof. Dr. B. **Fehr**-Zürich; Prof. Dr. W. **Fischer**-Gießen; Prof. Dr. W. **Geiger**-München; Prof. Dr. G. **Gesemann**-Prag; Prof. Dr. H. v. **Glasenapp**-Königsberg; Dr. W. **Gundert**-Tokio; Prof. Dr. H. **Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. H. **Hecht**-Göttingen; Prof. Dr. H. **Heiss**-Freiburg; Prof. D. Dr. J. **Hempel**-Göttingen; Prof. Dr. A. **Heusler**-Basel; Dr. K. **Jäckel**-Breslau; Privatdozent Dr. H. **Jeschke**-Königsberg; Prof. Dr. A. **Kappelmacher**-Wien; Prof. Dr. W. **Keller**-Münster; Prof. Dr. J. **Kleiner**-Lemberg; Prof. Dr. V. **Klemperer**-Dresden; Prof. Dr. B. **Meissner**-Berlin; Prof. Dr. G. **Müller**-Münster; Prof. Dr. F. **Neubert**-Breslau; Prof. Dr. A. **Novák**-Brünn; Prof. Dr. L. **Olschki**-Heidelberg; Dr. M. **Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. **Rosen**-Berlin; Prof. Dr. P. **Sakulin**-Leningrad; Prof. Dr. H. W. **Schomerus**-Halle; Prof. Dr. L. **Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. Fr. **Schürr**-Graz; Prof. Dr. **Mauriz Schuster**-Wien; Prof. Dr J. **Schwietering**-Frankfurt; Prof. D. Dr. R. **Wilhelm**-Frankfurt a. M.

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

J. Schwietering, Deutsche Dichtung des Mittelalters. Heft 4.

Die nächsten beiden Lieferungen 197 und 198 bringen die Schlußhefte der „Literatur der Römer“ und der „Althebräischen Literatur“. Damit ist das „Handbuch der Literaturwissenschaft“ abgeschlossen bis auf die „Romanischen Literaturen des 19./20. Jahrhunderts“ und die „Deutsche Dichtung des Mittelalters“. Letztere soll nach den Angaben des Verfassers voraussichtlich Ende des Jahres fertig werden. Die „Romanischen Literaturen des 19./20. Jahrhunderts“ dagegen sind vom Mißgeschick verfolgt: Herr Professor Heiss mußte erklären, daß es ihm krankheitshalber unmöglich sei, seine Arbeit in absehbarer Zeit zu beenden und hat Herausgeber und Verlag gebeten, sie von anderer Hand abschließen zu lassen. Es hat sich Herr Professor Dr. Schürr-Graz bereit erklärt, die „Italienische Literatur“ bis zur Gegenwart fortzuführen, den noch fehlenden Rest der „Französischen Literatur“ übernahm Herr Dr. K. Jäckel-Breslau und den der „Spanischen Literatur“ Herr Privatdozent Dr. Jeschke-Königsberg. Es ist nach den getroffenen Dispositionen zu erwarten, daß ungefähr bis Ende des Jahres der größte Teil der Manuskripte eingelaufen sein wird.

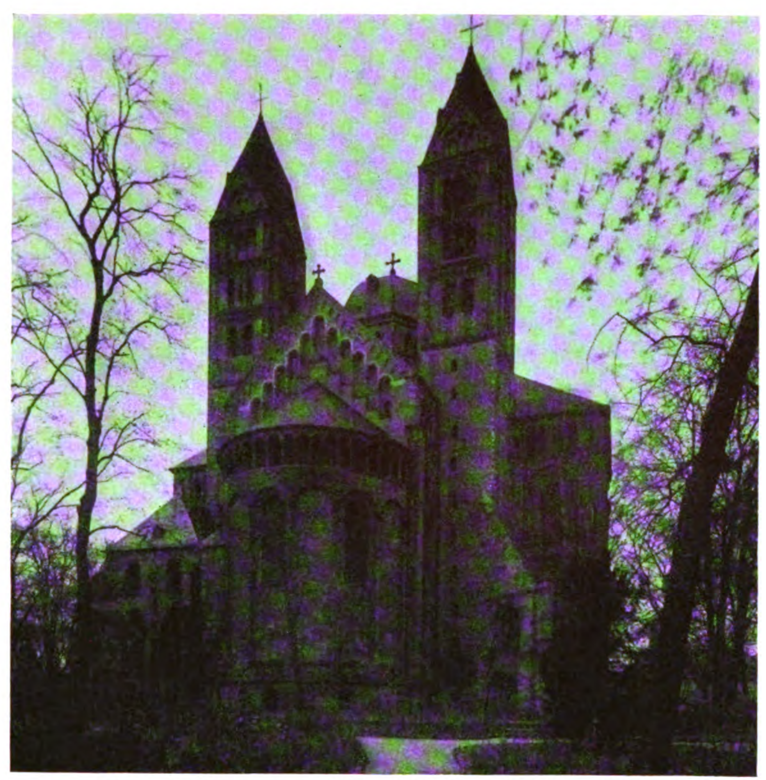
Zur Beachtung!

Die in dieser Lieferung enthaltene Tafel VI ist beim Binden zwischen Seite 84/85 einzuheften.



Verkündigung.
Aus dem Liutold-Evangeliar des Klosters Admont.
3. Viertel des 12. Jahrhunderts.

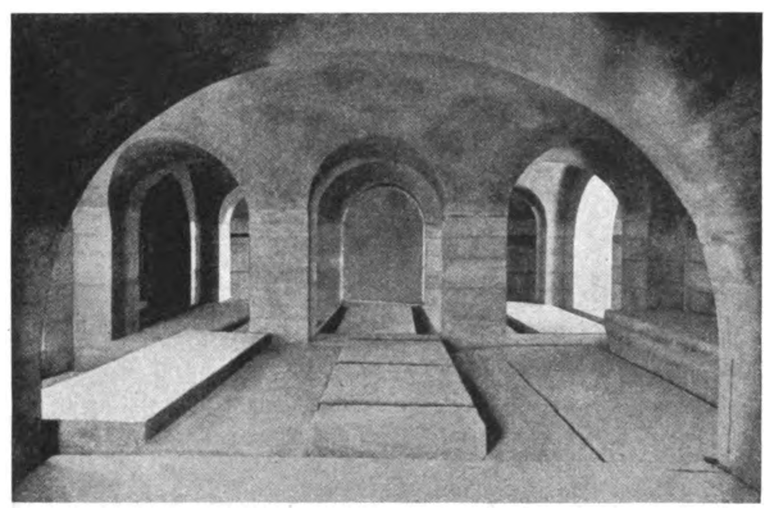




56. Speyerer Dom, von Heinrich IV. vollendet. Ostansicht.
(Phot. Staatl. Bildstelle).

Die Mannen teilen die entehrende Schmach ihres Herrn. Seine Ehre ist ihre Ehre, seine Not ihrer aller Not: *swaz ainem gescihet zu laide, daz muozen wir alle samt doln, alse wir her sîn chomen. er sî arm oder rîche, daz tragen wir alle geliche. unser sit ist alsus.* Die Taten, die ihre Tapferkeit und Mannentreue bewähren, gelten der bairischen Heimat und sind in ihren Folgen bis in die gegenwärtige Landessitte hinein lebendig. Bindung an Heimat und Gegenwart erfüllt die sagenhafte Erzählung mit der Kraft eines Wirklichkeitserlebens, die dem Helden unbedingte Teilnahme sichert, unbekümmert darum, daß er seinem kaiserlichen Lehnsherrn die Treue bricht und daß der Kaiser im Kampf mit seinem Vasallen erschlagen wird, während doch unsere Sympathie mit dem Helden gerade auf dem Treuverhältnis des Gefolgsherrn zu seinen Mannen beruht. So sehr ist der welfische Hofdichter, der von den bairischen Mannen Adelgers in unverkennbarer Absicht rühmt, daß sie auch einem kaiserlichen Gefolge alle Ehre gemacht hätten, von dem innersten Recht Herzog Heinrichs, 'eines der vornehmsten und edelsten Laienfürsten seiner Zeit', gegenüber dem Staufer überzeugt, daß seine Egriffenheit auch andere mitreißt. Die sonst ungewohnte persönliche Wärme des Dichters läßt darauf schließen, daß er hier mehr als allgemein Vorbildliches verkündet, und zwar um so unbefangener, als der römische Kaiser Severus, gegen den sich der Baiernherzog empört, kein deutscher, sondern ein welscher Fürst ist.

Die auf die Idee des weltüberwindenden Gottesreichs gestellte Dichtung, in der die stammespolitische Haltung des Dichters gelegentlich durchbricht, beschränkt sich nicht auf Darstellung der großen geschichtlichen Mächte und ihrer Träger. Ganz allgemein auf ethische Unterweisung zu *wîstuom* und *êre* bedacht greifen die über die Regierungszeiten der Kaiser verstreuten Erzählungen, Sagen und Legenden (s. S. 88ff.) in Lebensgebiete mannigfachster Art. Außer einer Sammlung römischer Kaisersagen und der Weltchronik Ekkehards von Aura stehen unserm Dichter die verschiedensten Quellen gelehrter und volkstümlicher Art zur Verfügung. Aber es hieße den Sinn der Dichtung verkennen, wollte man hier Geschichtliches vom Fabulistischen im modernen Sinne scheiden. Die 'Wahrheit' dieser Dichtung beruht auf ihrer Gottbezogenheit, aber nicht auf ihrem Wirklichkeitsgehalt; *wârheit* ist das heilsgeschichtlich Bedeutsame der sittlichen und natürlichen Welt. Nur losgelöst aus dem geistlich-ethischen Zusammenhang der Gesamtdichtung können einzelne Episoden als unterhalt-



57. Die Kaisergräber im Speyerer Dom. Im Vordergrund die Gräber der Salier. (Ursprünglich im Langschiff vor dem Chor, im 19. Jahrhundert überwölbt.)

same Geschichten und Abenteuer erscheinen. Gleitet der Dichter wirklich einmal dahin ab, so geschieht das gegen seinen eigensten Willen. Denn er selbst brandmarkt die Dichtungen, denen jede heilsgeschichtliche Sinnbezogenheit fehlt, übertreibend als Lüge und Teufelswerk, weil er sie in eschatologischem Lichte sieht.

Wie bedeutsam wird z. B. die romanhafte Ausreise der Söhne Faustinians, die durch die Erziehungsabsichten des kaiserlichen Vaters eingehend begründet wird: *mîniu chint muozen werden bedwungen mit froste joh mit hunger, mit nôte unt mit arbeit uberwindent si die kintheit.* Wer die Rute schont, haßt seinen Sohn. Verzärtelung schafft Feiglinge, *triuwe* gedeiht nur bei straffer Zucht. Nur mit Strenge und Härte erzieht man zu den heroischen Tugenden der Tapferkeit und opferbereiten Hingabe. Heroische Gesinnung und Haltung wird auch von der Frau erwartet. Lucretia und Crescentia, die das Frauenideal des Dichters verkörpern, halten Treue bis in den Tod. Die sittliche Forderung, auch die Ungerechtigkeit und Roheit des Mannes in demütiger Geduld und Gelassenheit hinzunehmen, entspricht dem damaligen Mannesideal kriegerischer Härte.

So wenig höfische Rücksicht und Galanterie in der Ehe gilt, ist man sich doch der Gewalt der Minne als einer natürlich und sittlich wirkenden Kraft bewußt. Ihre dämonische Wirkung auf den Jüngling Astrolabius ist Teufelsbesessenheit und Krankheit, die der Dichter nach Ovidischem Vorbild durch physische Symptome des Bleichseins, der Appetit- und Schlaflosigkeit schildert. Minne macht Alte jung und Kranke gesund, heißt es in der Lucretia-Erzählung, die sich ausdrücklich auf Ovid beruft. Aber daneben steht bereits die die Ovidische Liebesauffassung überwindende Erkenntnis, die hier ebenso wie im frühen österreichischen Minnesang aus der neuen höfisch ritterlichen Gesinnung emporwächst, daß *frumer wîbe minne* zu höfischem Benehmen und zur Tapferkeit erzieht. Der höfische Totila weiß Almenias verfängliche Frage: *wergot, sage mir des ih dih frâge, weder dir lieber wære an dîne triwe: ob dih ain scôniu frowe wolte minnen alle dise naht, ode dû morgen den tac in dînem gewæfen soltest gân, vehten mit einem also kuonen man sô dû wænest daz dû sîst* — so beherrscht und zurückhaltend zu parieren, daß die Keckheit der Fragestellerin um so mehr verblüfft. In der Lucretia-Erzählung steht die Gattentreue der Heldin so sehr im Vordergrund, daß das Motiv des Selbstmordes der doch vorbildlich gemeinten Heldin kaum darüber beachtet scheint. Denn wir können kaum annehmen, daß unserm Dichter der Protest des hl. Augustin gegen die poetische Verherrlichung 'der Mörderin einer Unschuldigen', die nicht aus Liebe zur Keuschheit, sondern aus schwächlicher Sorge um ihren guten Ruf zum Dolch greift, unbekannt war. Im übrigen steht der Dichter der Überlieferung verhältnismäßig frei gegenüber: Daß Tarquinius nicht aus Leidenschaft für Lucretia, sondern auf Anstiften der gekränkten Gattin

handelt, wird aus der Kenntnis heimischer Heldensage zu begreifen sein. Und welche lateinische Form der Lucretia-Erzählung auch vorlag, die zweimalige Wiederholung der Szene des Mahls ist sicherlich Änderung des deutschen Dichters aus dem an der Legende und Sage geschulten epischen Stilgefühl der Zeit.

Deutlicher als irgend eine andere Dichtung dieses Zeitraums tritt uns die Kaiserchronik als geistliches Gemeinschaftswerk entgegen, mögen nun einzelne vorhandene deutschsprachige Dichtungen oder Teile aus ihnen fertig übernommen oder erst für den Zweck der Gesamtdichtung neu geschaffen und sinnvoll eingefügt sein. Ausdrücklich erwähnt der führende Meisterdichter einen seiner Helfer, der vorzeitig während der Arbeit am Werke starb, um um Fürbitte für das Heil seiner Seele zu bitten. Für die Erkenntnis des Kunstwerks ist die planvolle Leistung des täglich und stündlich eingreifenden Meisters, der für die Gesamtform verantwortlich ist, wichtiger als der Beitrag der Mitarbeiter. Gemeinschaftsarbeit ist ja nicht Summierung von Einzelleistungen, sondern Schöpfung aus der Totalität des Gemeinschaftsgeistes, der sich am stärksten im führenden, ordnenden und gliedernden Meister offenbart. Die Geschichte der bildenden Kunst hat die Analyse von Meister- und Gesellenhänden längst einer synthetischen Betrachtung untergeordnet. Nur dort, wo die Bedingungen schöpferischer Gemeinschaft nicht erfüllt sind, wo die Einzelkräfte nebeneinander statt ineinander wirken, wird der Blick im Sinn wertender Kritik zunächst auf unverwischte Nähte und Brüche gerichtet sein.

Während der langjährigen Arbeit an der Kaiserchronik wurde am gleichen Welfenhof in Regensburg das Rolandslied gedichtet. Die Kaiserchronik, die Karl dem Großen seiner geschichtlichen Bedeutung entsprechend einen verhältnismäßig weiten Platz einräumt, verweist auf andere Karlsdichtungen — *Karl hât ouch enderiu liet* —, um weiterer Erzählung überhoben zu sein, vor allem aber deswegen, weil das ruhende Bild des durch seine Paladine wirkenden Karl sich nicht in die Reihe der aktiv handelnden Kaisergestalten fügte. Mit den Dichtungen auf Karl — *liet* geht in dieser Zeit auf poetisch gebundene Form im allgemeinen — kann außer den französischen Fassungen der Chanson, um die sich Herzog Heinrich höchst persönlich bemühte, nur das eben entstandene deutsche Rolandslied des Pfaffen Konrad gemeint sein, da Kaiser Karl auf deutschem Boden sonst nur in ungebundener, auf gelehrte Überlieferung zurückgehender Sage lebte, die man nie und nimmer *liet* genannt hätte.

Der Pfaffe Konrad ist ein Glied der Dichtergemeinschaft, die unter Heinrich dem Stolzen auch mit der Kaiserchronik begann. Die Huldigung an Herzog Heinrich im Epilog des Rolandsliedes berührt sich aufs engste mit der Verherrlichung Heinrichs des Stolzen in der Chronik, ihre besondere Note beruht auf bewußter Angleichung des herzoglichen Gönners an den kaiserlichen Helden der Dichtung, den großen Heidenbekehrer und zweiten David, der höchsten Legitimation für den deutschen Kaiserthron. Herzog Heinrich der Stolze und seine Gemahlin Gertrud, die Tochter Kaiser Lothars, veranlaßten die Karlsdichtung 'zur Ehrung des Reichs'. Die Bitte um Fürbitte der Hörer und Leser gilt sowohl dem lebenden wie dem toten Herzog, so daß also der Epilog der zu Lebzeiten Heinrichs vollendeten Dichtung nach seinem Tod überarbeitet sein muß, was bei der großen Bedeutung, die dem Gebetslohn für Dichter und Gönner in mittelalterlicher Dichtung beigemessen wird, und bei der wiederholten Verwahrung von seiten der Dichter gegen Änderung an dieser empfindlichen Stelle, nicht zum mindesten überrascht.

Wie weit das Rolandslied mit einzelnen Teilen der Kaiserchronik gleichzeitig aufwuchs, läßt sich bei dem Vorhandensein eines gemeinsamen Vorrats dichterischer Wendungen und Reimbindungen, bei der Möglichkeit ständiger persönlicher Fühlung und gegenseitiger Anteil-



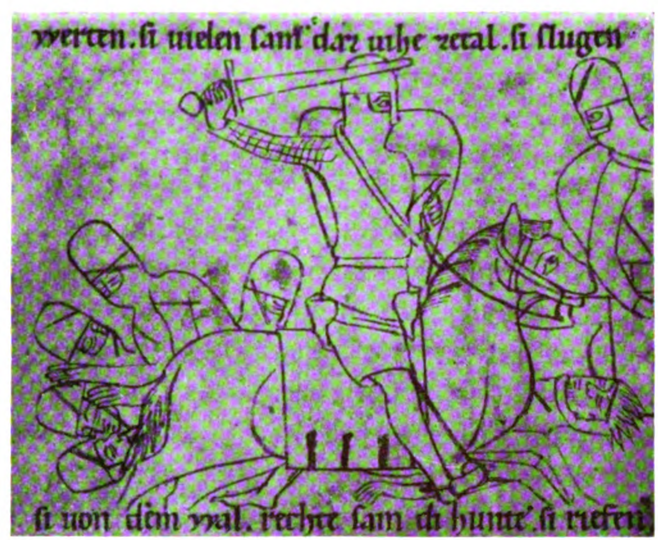


58. Kaiser Karl belehnt Roland mit Spanien. Aus der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes. Ende des 12. Jahrhunderts.

nahme der am gleichen Hofe lebenden Dichter nicht entscheiden. Wesentlich ist, daß das unter Heinrich dem Stolzen (gest. 1139) vollendete Rolandslied längst vor der ersten Veröffentlichung der Kaiserchronik (nach 1147) abgeschlossen war. Für die Priorität des Rolandsliedes sprechen schon die Bedeutungen einzelner häufig gebrauchter Worte wie *spiez* (ritterliche Stangenwaffe) und *rîter* (ausschließlich: Kavallerist), die für die Kaiserchronik nicht mehr existieren oder doch bereits hinter der neuen höfischen Bedeutung zurücktreten. Mit archaischem Wortgebrauch, der über die Kaiserchronik hinaus in der Dichtung möglich wäre, hat das nichts zu schaffen. Vielmehr handelt es sich hier um wichtige oder gar zentrale Worte der ritterlichen Umgangssprache, denen um 1170 auch in der Dichtung ein anderer Sinn unterlegt wäre, als er vom Dichter des Rolandsliedes gemeint ist.

Die französische Chanson de geste, die dem deutschen Rolandslied zu Grunde liegt, hat eine lange Geschichte. Jedenfalls sieht sich eine Forschung, die nicht nur auf den Stoff, sondern auch auf die Form gerichtet ist, zu der Annahme gezwungen, daß seit dem 9. Jahrhundert als dichterische Vorstufe der im 11. Jahrhundert episch ausgeweiteten Chanson ein französisches Preislied existierte, das ebenso wie das deutsche Ludwigslied auf dem Boden lateinisch geistlicher Dichtung erwuchs. Fand das deutsche Preislied von der Art des Ludwigsliedes ebenso wenig volkstümliche Geltung wie die übrige geistliche spätkarolingische Endreimdichtung, so drang das nicht überlieferte vulgärsprachige französische Lied über die geistlichen Kreise hinaus, einmal wegen seiner Sangbarkeit, die auch die episch aufgeschwellte Chanson bewahrte, daneben aber aus stofflichen Gründen, weil das französische Preislied den auch in volkstümlicher Sagenüberlieferung lebendigen Kaiser Karl feierte, dessen Gestalt der frühen Chanson de geste ethisches Maß und Ziel gab. Nicht die volkstümliche Sage, sondern das geistliche Lied prägte das Bild des großen Kaisers und damit die innere Form der Chanson. Die Verwandtschaft der Herrscherbilder in Ludwigslied und Chanson de geste ist nicht zu übersehen, sie beruht auf mittelbarem geschichtlichem Zusammenhang. Das zum Epos geweitete Lied hielt an dem Herrscherideal des Heidenbekehrers fest, unbeeinflußt durch das Bild des antiken Imperators, das dem Letzten der Ottonen Macht und Glanz verlieh. Der Gestalt des siegreichen Heidenbekehrers, ob in Karl selbst oder seinen Helden verkörpert, verdankt die Chanson im Zeitalter der Kreuzzüge ihre epische Fülle und lebenformende Kraft, deren Bedeutung sie über andere dichterische Gattungen der Zeit hinaushebt.

Der nordfranzösische geistliche Dichter, der im 11. Jahrhundert das volkstümlich gewordene Lied zum Tiraden- oder Laissenepos weitete, schuf aus enger Verbundenheit mit einer von Kampfeslust und Ehrgeiz leidenschaftlich erregten Kriegerkaste. Der religiöse Glaube, daß Gott die Franken vor allen Völkern der Erde zum Werkzeug seiner All-



59. Roland im Kampf über erschlagene Heiden hinwegreitend. Aus der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes. Ende des 12. Jahrhunderts.

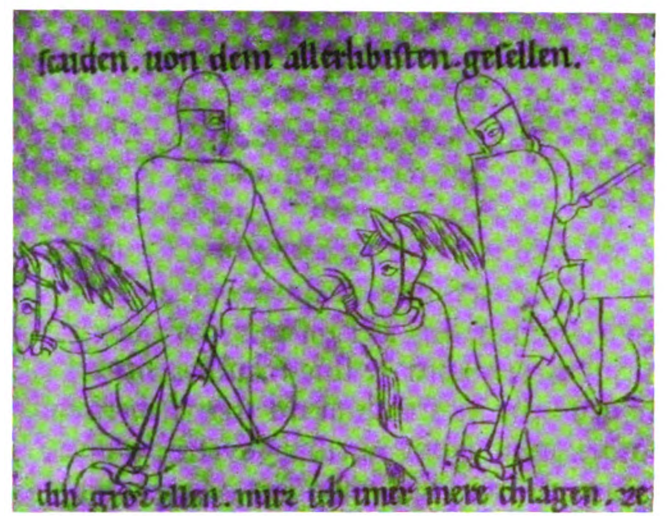
macht erwählte — gesta Dei per Francos — entfachte einen bis dahin unbekannten Nationalstolz, der in seinem Streben nach kaiserlicher Führerschaft der Königreiche des Abendlandes — gerade durch diese hineingetragene Spannung — das abendländische Gemeinschaftsbewußtsein eher stärkte als lockerte. Ein weltumfassendes Frankenreich, dem Dichter der Chanson irdischer Selbstzweck, ist für den deutschen Dichter nur Durchgang und Stufe zum überirdischen Gottesreich.

Auf dem Wege von der unverbindlichen Form der mündlich vorgetragenen Chanson zur Bündigkeit geistlicher deutscher Buchdichtung löst die lateinische Sprachform, in der Konrad den Inhalt der Dichtung nach der Übersetzermethode lateinischen Schulunterrichts knapp zusammenfaßt, von französisch nationaler Gebundenheit und volkstümlich epischer Formel. Erst dann begibt sich der deutsche Dichter an die Neugestaltung des Werks, über deren Sinn die umfangreiche Einleitung ausführlich Auskunft gibt.

Der Gegensatz von christlichen Franken und heidnischen Sarazenen hat in der deutschen Dichtung jede politische Färbung verloren, er ist rein metaphysisch gesehen. Das Gegeneinander von Gottes- und Teufelsreich, von Himmel und Erde, Seelenheil und Weltehre, Hochmut und Demut spiegelt sich bis in den letzten Einzelkampf:

Targîs vaht umbe êre, Targîs umbe ertrîche,
Anseîs umbe die sêle, Anseîs umbe daz himelrîche —

Die heroischen Taten der fränkischen Krieger sind im deutschen Lied ganz dem Religiösen untergeordnet. Die christlichen Helden kämpfen nicht mehr um persönliche Ehre, um den Ruhm der Sippe und des 'süßen' Frankreich, sie kämpfen allein um die Ehre Gottes und der Christenheit, um das Heil ihrer Seele. Das französische Nationalepos ist zu einer zum Kreuzzug entflammenden rein christlichen Dichtung geworden. Kampf wider die Heiden ist Gottesdienst, das Leben des Gottesstreiters nicht persönliches Eigentum, sondern Lehen von Gott: *der keiser aller himele vorderet hin widere daz er iu verlihen hât.* Im Bewußtsein, den Auftrag seines himmlischen Herrn erfüllt zu haben, reicht der sterbende Roland in rechtssymbolischer Gebärde den Handschuh seines Lehens Gott zurück. Auch die Treue gegen Kaiser Karl als den Schützer und Verteidiger der Kirche ist Hingabe an den göttlichen Lehnsherrn. Daß die der Hölle verfallenen Gottesfeinde wie wilde Tiere gejagt und wie Hunde erschlagen werden, verlangt der alttestamentliche Typus, nach dem der gerechte jüdische Gott das Heer Pharaos erbarmungslos im Roten Meer ertränkte. Menschliche Rücksicht, die sich zu zärtlicher Herzlichkeit erwärmen kann, kennt der Gottesstreiter des Rolandsliedes nur dem Kameraden gegenüber (s. Waltharius, oben S. 27).



60. Roland führt den verwundeten Olivier. Aus der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes. Ende des 12. Jahrhunderts.

Der Held Konrads, der keusch und rein, frei von allen irdischen Strebungen die Welt verachtet, irdisches Gut, Sippe und Familie dahinten läßt, jederzeit bereit, das Leben zu opfern, verkörpert das mönchisch ritterliche Ideal des Kreuzritters. Schlachtentod bedeutet wie Martyrium Heiligung und Wiedergeburt:

wir werden hiute geboren
zuo der êwigen wunne:
hiute werden wir der engel kunne,
hiute sculen wir frôlîchen varen,
hiute werden wir lûtere westerparn,
hiute ist unser froude tac,
want sich sîn frouwen mac
elliu diu heilige cristinhait —

Für den miles christianus hat der Tod als Eingang zum Leben alle Schrecken verloren; durch Sakrament und Sündenvergebung zum Kampf gerüstet, jubelt er dem Martyrium der Schlacht entgegen, als ginge es zur Hochzeit. Seine Sehnsucht nach der ewigen Heimat, nach dem himmlischen *erbelant* göttlicher Verheißung, wie der deutsche Dichter die Liebe zum 'süßen' Frankreich in geistlicher Allegorese deutet, kann sich nur im Tode erfüllen. Roland, Olivier und Turpin sterben wie Heilige, ihre Leichname bettet man als Reliquien.

Die nach dem Grad ihrer Mäßigung und Besonnenheit verschieden gestuften Helden der Chanson fallen jetzt in einen einzigen Typus des nur auf Überirdisches gerichteten mönchischen Kreuzritters, des miles christianus zusammen. Die Olifant-Szene, in der Olivier die übertriebene Ehrsucht und Tollkühnheit des Freundes zu bändigen sucht, hat ihre ursprüngliche Bedeutung verloren und dient nun dazu, Rolands unbedingtes Gottvertrauen zu zeigen. Je mehr sich die Helden der Gestalt des Heiligen nähern — auch Alda, Rolands Geliebte, stirbt wie eine jungfräuliche Heilige — desto mehr tritt die vorbildliche Kraft ihrer Taten hinter der Nachfolge wirkenden Macht lebendiger Gegenwart zurück.

Der greise Karl, dessen Wesen diese Helden ausstrahlen, trägt ausgesprochen geistliche Züge, hinter denen die herrscherlichen Eigenschaften weltlicher Macht zurücktreten. Seine alttestamentliche Gottberufenheit und Gottnähe, schon in der Chanson durch Visionen, Träume und Engelsbotschaften immer wieder betont, wird in der deutschen Dichtung durch demütiges Schuldgefühl und Sündenbewußtsein vertieft (s. S. 25). Die Bedeutung des alttestamentlichen Königtums für das mittelalterliche Herrscherideal (s. S. 74f.), wie sie sich z. B. auch im Krönungszeremoniell und in den bildlichen Darstellungen der auf Konrad II. zurückgehenden Kaiserkrone spiegelt (s. Abb. 65), wird im Karlsbild des Rolandsliedes tiefer denn je aus der Gottesvorstellung und Frömmigkeit der Zeit begriffen. Rolandslied und Kaiserchronik schufen mit an der volksreligiösen Stimmung, die die Heiligsprechung Kaiser Karls herbeiführte. Der alttestamentliche Gehalt der Dichtung, durch häufige Berufung auf alttestamentliche Verheißung und Wunder verstärkt, nähert das Rolandslied dem gleichzeitigen Alexander Lamprechts und der etwa ein Jahrzehnt älteren Exodus und Judith.



61. Erzbischof Turpin teilt vor dem Kampf die Hostie aus. Aus der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes. Ende des 12. Jahrhunderts.

Wie ein Kreuzzugsprediger mahnt der kaiserliche pastor bonus sein mönchisch ritterliches Gefolge, an das Heil der Seele zu denken. Aber den ausgesprochen priesterlichen Zug der antipäpstlichen Chanson, nach der der Kaiser seinen Gesandten Genelun vor dem gefahrvollen Weg zum Heidenkönig Absolution und Segen erteilt, hat Konrad beseitigt. Wenn die Dichtung auch keine Gelegenheit bot, die kirchliche Macht des Papstes ausdrücklich neben die weltliche des Kaisers zu stellen, so gibt doch das von Konrad selbständig ausgeführte Bild des kaiserlichen Banners mit St. Peter im Besitz des Schlüsselamts zu Füßen des Weltenrichters seine eindeutige Ansicht, daß nur die Kirche Gewalt hat, zu lösen und zu binden. Der deutsche Dichter will das priesterliche Amt von allem Weltlichen befreit sehen, wenn er als Gegengewicht zu dem streitbaren Erzbischof Turpin den alten kampfunfähigen Bischof Johannes einführt, der in unverkennbarer Anspielung auf den gleichnamigen Lieblingsjünger Jesu 'dem Kaiser lieb war'.

Karls Kämpfe stehn im Dienst der Heidenbekehrung, nicht der Eroberung. Der Kaiser ist ebensowenig Eroberer wie Roland. Im deutschen Lied bringt der Engel Gabriel dem Kaiser das für Roland bestimmte Schwert, um Witwen und Waisen damit zu schützen. Und die Szene, in der Roland dem Kaiser den symbolischen Apfel der Weltherrschaft reicht, insofern Rolands Ehrgeiz den Kaiser zu immer neuen Eroberungszügen antreibt, hat ihre ursprüngliche Bedeutung eingebüßt, sie will nur den Kaiser der tatkräftigen Hilfe Rolands versichern.

Auch auf Seiten der Heiden ist der Kriegertypus einheitlicher als in der Chanson. Die verwerflichen Eigenschaften der heidnischen Krieger bestehen nicht in einzelnen sittlichen Verfehlungen, sondern in ihrem Verharren im Heidentum. Lobende, für Helden übliche Beiworte erhalten die Heiden nur im eignen Bereich. Ihre Tapferkeit dient dem Ruhm ihrer christlichen Überwinder. Gleich den heidnischen Teufelsdienern ist auch der Verräter Genelun, äußerlich auf Seiten der christlichen Gottesstreiter stehend, dem Reich der Hölle verfallen. Konrad sagt ausdrücklich, daß der Teufel seinen Haß und seine Habsucht erregte: sein Zerwürfnis mit Roland ist in der deutschen Dichtung nur noch Anlaß. Genelun ist hier seinem Wesen nach untreu, von Natur aus böse — *er muose sîne natûre begân* —, nur darum war er des Verrats fähig. Der Dichter der Chanson sieht Geneluns Verbrechen vor allem darin begründet, daß er seine persönlichen Wünsche und Triebe nicht den großen Zielen seines kaiserlichen Herrn und der gemeinsamen Sache des Volkes zu opfern vermag, weder seine Sorge für Weib und Kind, noch die Rache an Roland. Bis zuletzt erklärt Genelun sein hochverräterisches Verbrechen als privaten Racheakt und findet darin auch die Zustimmung einer großen Zahl der kaiserlichen Vasallen. Im deutschen Lied besteht Geneluns schwerste Schuld darin,

daß er Christen an Heiden, Gotteskinder an den Teufel verrät, wie Judas den Gottessohn an Juden verschacherte.

Die in der deutschen Dichtung überall durchbrechende Beziehung auf den metaphysischen Gegensatz Gott-Teufel hat die Linien der inneren und äußeren Erzählform außerordentlich vereinfacht, insofern die kontrastierende Spannung der um eine feste Mitte symmetrisch geordneten Einzelteile jetzt unmittelbar als Kampf übersinnlicher Mächte empfunden wird: Die Roncevalschlacht der Mitte mit der Heldenlaufbahn Rolands und Oliviers ist unverhülltes Aufeinanderprallen himmlischer und höllischer Mächte, die vorausgehenden Ratsszenen veranschaulichen die wachsende Empörung der teuflischen Gewalten gegen die Herrschaft Gottes, die dem Höhepunkt der Dichtung folgenden Szenen ein allmähliches Abschwellen, bis der Verräter Genelun, das letzte Werkzeug des Teufels, vernichtet ist. Den zwei absteigenden Stufen: Paliganschlacht und Gericht über den Verräter entsprechen die beiden ansteigenden: heimlicher Rat des Heidenkönigs Marsilie und Verführung Geneluns.

Die symmetrische Antithese der ganzen Anlage wirkt sich in der Anordnung und Ausführung der Kampf- und Ratsszenen aus bis in belanglose Einzelheiten einer Situation oder eines Gegenstandes, bis in geringfügige Nebenzüge der gegenüberstehenden Gestalten der Führer und ihres Gefolges. Die Franken werden *gotes kint, gotes degene* usw. genannt, die Spanier *tiuvels kint, des vâlantes man* usw. Gegenüber den mit lobenden Beiworten bedachten christlichen Helden sind die Heiden *vertân, verworht* und *vermezzen.* Kaiser Karl antwortet dem heidnischen Boten mit *minnen,* König Marsilie greift zornig nach einem Stab, um den christlichen Boten zu schlagen. Der Todesbereitschaft der Christen entspricht der Zwang zum Kampf unter Androhung der Todesstrafe auf Seiten der Heiden. Positive Schilderung der Pracht eines heidnischen Aufzugs wird in kontrastierender Absicht mit dem negativen Vorzeichen: *doch si wâren heiden* versehen.

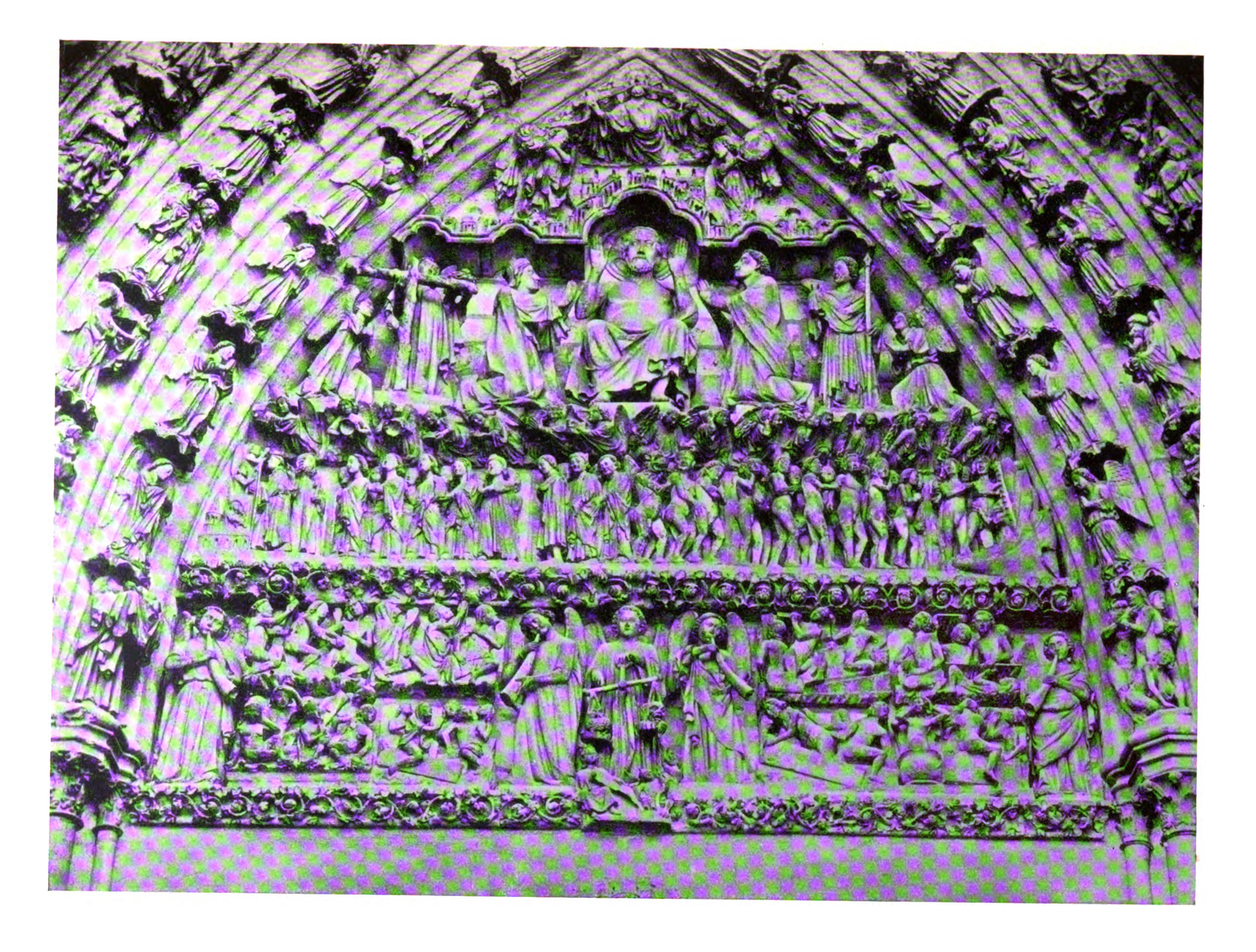
Die der deutschen Dichtung vorausgeschickte Einleitung will die Unterwerfung des heidnischen Spaniens durch die christlichen Franken als naturgemäßen Zustand der Herrschaft Gottes hinstellen. Dieser Zustand wird erschüttert, aber wiederhergestellt. Darin liegt der metaphysische Grund, daß die Handlung in der gleichen Ebene verläuft, aber nicht als durchgehende Bewegung, sondern als Nebeneinander selbständiger Einzelszenen, die durch Ausrichtung auf eine feste Mitte zu einem einheitlichen Ganzen gebunden sind. Fehlt jede Einordnung in die Zeit — die wenigen Hinweise auf Einbruch der Nacht wollen nicht zeitlichen Ablauf des Gesamtgeschehens, sie dienen lediglich der Situation des kaiserlichen Gebets —, so sind auch Überleitungen und Verknüpfungen räumlicher Art, die die Handlung von Schauplatz zu Schauplatz führen, überaus knapp und spärlich, wenn sie auch nicht mehr ganz gemieden werden wie im frühromanischen Walther-Epos.

Auch die Darstellung der Personen läßt keine durchgehende Bewegung aufkommen. Die Personen werden nicht eingeführt durch allmähliches Hineinschreiten in die Handlung, sie sind von vornherein da. Bezeichnend ist die Art, wie Kaiser Karl zum ersten Mal in der Einleitung genannt wird:

Karl der was Pipînes sun.
michel êre unde frum
hât der herre gewunnin,
die grimmigen heiden bedwungin,
daz si erkanten das wâre lieht:
sine wessen ê niht
wer ir scephære was.

ie baz unde baz
steic der herre ze tugente,
von kintheit ze jugente,
von der jugent in daz alter.
nu hât in got gehalten
in sîneme rîche:
dâ wont er iemer êwiclîche.





Jüngstes Gericht. Portaltympanon an der Kathedrale von Amiens. (Um 1230.)

Diese erste Erwähnung des Kaisers begnügt sich nicht mit einem zeitlich begrenzten Zustand, der vorwärts oder rückwärts weist und irgendwie hintergründig wäre, sie umfaßt den ganzen in sich abgeschlossenen Lebensverlauf als wiederkehrende Offenbarung ewig gleichbleibender göttlicher Macht. Auch sonst fehlt es an Hinweisen, Andeutungen und Bezogenheiten. Aussagen über künftiges Geschehen wecken hier keine Spannung, sind nicht vorwärtsweisende Zeiger durchgehender Bewegung, vielmehr stellen sie das kommende Ereignis bereits als gegebene Tatsache hin. Die Träume sind nicht unklare Ahnungen von Zukünftigem, sondern Ausdruck einer bereits vorhandenen Stimmung, sie bestätigen wiederholend, was vorher ausgesprochen war, innerhalb einer Irdisches und Überirdisches umspannenden Welt, in der Gottes Eingreifen nicht geahnt und allmählich erkannt, sondern von vornherein geschaut oder gewußt wird. Weil man nicht vorwärts noch rückwärts weist, wird der Inhalt von Botenaufträgen wiederholt. Jeder Bericht ist ein für sich bestehendes, nicht durch Hinweis ersetzbares Glied in der Kette der Gesamthandlung. Dieser Art der Darstellung kam der zu formelhafter Wiederholung geneigte Laissenstil der Chanson weit mehr entgegen als die ungebundenere Form der gereimten Kurzzeile und ihre freiere und mannigfaltigere Ausdrucksweise. Aber auch in der deutschen Dichtung wird das Gefühl für selbständige Erzähleinheiten durch sprachlich metrische Mittel unterstützt. Die durch Zusammenfall metrisch-syntaktischer Ruhepunkte mit Inhaltsabschnitten geschaffenen sogenannten Systembildungen, die die Bewegung fortschreitender Handlung immer wieder einfangen, sind wohl umfangreicher als die strophischen Tiraden, wirken aber immer noch im Sinne statischer Vielheit. Allerdings ist die Darstellung des um eine Generation jüngeren deutschen Rolandsliedes lockerer und fließender: Die Einzelkämpfe werden nicht mehr nach dem starren Schema der Chanson geschildert, nach dem der Christ stets den Heiden besiegt, sie münden außerdem in Massenkämpfe, die die Erzählabschnitte immer mehr ausweiten.

Erst durch Vergleich mit Endgipfelkompositionen erzählender Dichtung der Folgezeit, in denen alle Teile in durchgehender Bewegung auf ein äußerstes Endziel gerichtet sind, wird die Zentralkomposition des Rolandsliedes in ihrer vollen Eigenart erschlossen. Zur Erhellung, und wenn man will, zur Bestätigung dieses bis in die Struktur und Wortwahl des einzelnen Satzes wirkenden Kompositionswillens, dessen Kenntnis keine Interpretation entbehren kann, sei an gleichzeitige Werke der Bildkunst erinnert, z. B. an das Jüngste Gericht auf dem Tympanon der Westfassade von St. Lazare in Autun aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (s. Abb. 63). Die in strenger Symmetrie geordnete Gestalt des thronenden Weltenrichters in der Mandorla, die das ganze Bogenfeld über dem Türsturzfries durchzieht und beherrscht, ist das Zentrum, auf das alle Szenen und Figuren der Seitenfelder gerichtet sind. Aufschlußreich sind vor allem



62. Kaiser Karls Traum. Aus der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes. Ende des 12. Jahrhunderts.



63. Jüngstes Gericht. Portaltympanon von St. Lazare in Autun. Erste Hälfte des 12. Jahrhunderts.

die vier Engel, die bei abgewandter Körperhaltung den Mandorlaschild halten und dadurch nicht nur zueinander, sondern in sich selbst kontrastieren, vergleichbar den posaunenden Engeln in den vier Winkeln des Bogenfeldes. Der selbständigen, in sich abgeschlossenen Szene der Seelenwägung, durch symmetrische und entgegengesetzte Richtungen der Körperteile komponiert und gebunden, entspricht auf der Gegenseite die Gruppe der Seligen. Die Führerin dieser Gruppe, die in der hinter dem seelenwägenden Engel hervorschreitenden Figur symmetrischen Halt findet, wird — kontrastierend zu den einander zugewandten Seelenwägern — in Beziehung gesetzt zu dem abgewandten Engel der Nebenszene, der die Seelen ins Paradies hinaufreicht. Die Ruhe des Paradieses links bildet einen starken Gegensatz zu der heftigen Bewegtheit der Hölle rechts. Die durch reiche Kontrastmotive in Gruppen gegliederte Reihung der Auferstehenden auf dem Türsturz ist ebenfalls in sich geschlossen. Die von links nach rechts gehende Bewegung dieses Bildstreifens, der die meisten Gestalten folgen, schwingt nicht über die dargestellte Szene hinaus, sie wird durch die letzten entgegengesetzt gerichteten Gestalten zur Rechten aufgefangen und zum Abschluß gebracht.

Tritt in dieser Darstellung von Autun die Horizontalgliederung der Seitenfelder hinter der zentrierenden Wirkung der Christusfigur zurück, so staffeln sich im Jüngsten Gericht von Amiens aus der Zeit um 1230 (s. Tafel VII) die horizontalen Zonen in durchgehendem Zug bis zur Spitze. Der Weltenrichter thront nicht in der Mitte, er ist hoch über die Darstellungen der Auferstehenden und Gerichteten hinausgehoben. Der über Christus erhöhte Kleeblattbogen betont die vertikale Strebung, die mit der in großem Maßstab gehaltenen Michaelgruppe der

unteren Zone einsetzt, sich über das als Sockel des Weltenrichters empfundene Mittelstück des dreigegliederten Zuges der Seligen und Verdammten im nächsten Stockwerk fortpflanzt und im apokalyptischen Christus der äußersten Giebelspitze ausklingt. Unterstützt wird diese durchgehende Vertikalbewegung durch die posaunenden Engel zu beiden Seiten des Untergeschosses, durch den spannungslosen Parallelismus der Figuren des Mittelstockwerks, vor allem durch die strengen Vertikalen der beiden Engel mit Kreuz und Lanze zu den Seiten des Heilandes. Der Vertikalismus dieser gotischen Bildkomposition, in die der Schmuck der Archivolten einschwingt, geht auf in dem Rhythmus des Gesamtbaus. Durch weitere formale Ausrichtung der Teile im Sinne vertikaler Gesamtbewegung wird die charakteristische Einzelheit immer mehr ausgeglichen und droht zu verschwinden im Gegensatz zu der zentrierten Darstellung des romanischen Rundbogenfeldes, die in sich abgeschlossen als Teil romanischer Vielheit ein selbständiges Eigenleben führt.

Der erregten Darstellung von Autun entsprechen die affektbetonten Gesten des Rolandsliedes, die nicht Anschaulichkeit, sondern symbolische Bedeutsamkeit erstreben. Sie passen gut zu der altertümlich feierlichen Rhetorik, die ihre reiche Synonymik für den Krieger und Helden der archaischen Sprache der unliterarischen Dichtung verdankt. Fühlt der deutsche Dichter auch nicht immer den Zwang, die symbolische Geste in der formelhaften Kürze und Prägnanz der Chanson wiederzugeben, so bleibt sie doch kraftvoll und einprägsam genug, um mit dem Klang heimischer Liedformeln oder dem Ton volkstümlicher Predigt zu wirkungsvoller Einheit zu verschmelzen. Wie die Kaiserchronik erfreute sich auch das Rolandslied weiter Verbreitung und langer Nachwirkung. In der glättenden und verflachenden Bearbeitung des Stricker war es ein fester Bestandteil der Deutschordensbibliotheken, seine wirklichkeitformende Kraft auf die mönchischen Ritter des christianisierenden Ordens ist garnicht zu ermessen.

f) Weltliche Erzählung, volkstümliche Legende und Jenseitsvision

Bis zur Jahrhundertmitte hat die gesamte deutschsprachige Buchdichtung seelsorgerischen Sinn und geistlichen Charakter. Der Alexander wird als alttestamentliches Geschichtsbuch verstanden, das Rolandslied ist zu einer Märtyrerlegende geworden. Der religiöse Universalismus und die Ideen der Reform sind lebendig genug, um irdisches Geschehen nur im Licht des Ewigen dichterischer Darstellung für wert zu erachten. Erst die Erlebnisse des zweiten Kreuzzugs bringen entscheidenden Wandel. Der Zauber der Ferne, die Wunder des Ostens, die die irdische Beschränkung und Unzulänglichkeit schon im Diesseits aufzuheben scheinen, die Vermengung irdischer und überirdischer Ziele, die der Ausführung eines jeden Kreuzzugs anhaften, nehmen dem buchgelehrten geistlichen Dichter die Bedenken, seine an geistlicher Dichtung erlernte Kunst, die sich in der Crescentialegende zu großer Freiheit und Selbständigkeit erhebt, nun auch in den Dienst weltlicher Erzählung zu stellen.

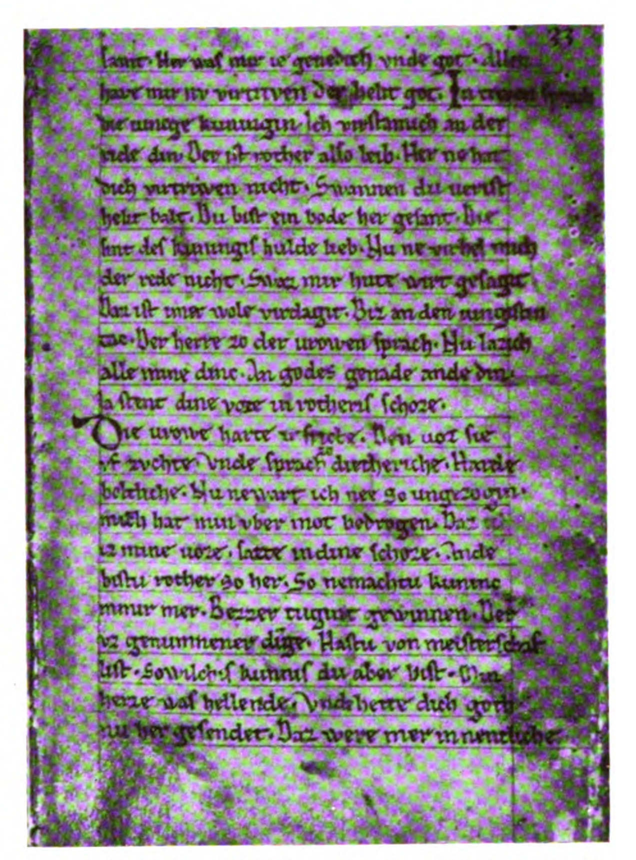
Soweit wir aus der dichterischen Überlieferung der Zeit schließen dürfen, geschah dieser Schritt um 1160 in der Dichtung von König Rother, von einem aus mittelfränkischem Sprachgebiet stammenden Dichter in Baiern geschaffen. Damit das Werk nicht zu den lügenhaften Fabeleien der unliterarischen Dichtung gerechnet werde, knüpft es an einen festen Punkt der Geschichte und des göttlichen Heilsplans an: König Rother wird zum Stammvater Karls — im Jahr 1165 heilig gesprochen — und der hl. Gertrud: *von dû nis daz liet von lugenen gedihtet niet.* Anlaß zu dieser epischen Dichtung bot zum ersten Mal kein literarischer Stoff, sondern ein Ereignis aus jüngster Vergangenheit vom Hof des sizilischen Normannenkönigs Roger II.,



der den zweiten Kreuzzug benutzt, um sich am griechischen Kaiser Manuel zu rächen für die Gefangensetzung der Boten, die für Rogers Sohn um die griechische Kaisertochter warben. Der sizilische König ist vom Dichter zum Rang des römischen oder deutschen Kaisers mit der Residenz der festländischen Normannenstadt Bari erhoben, seine Macht erstreckt sich über das römisch-deutsche Reich in der Ausdehnung karolingischer Herrschaft. Das bedeutet Entfernung vom historisch Einmaligen zugunsten eines allgemeingültigeren Typus, eines vorbildlichen Herrscherideals, das die glänzende Hofhaltung des reichen normannischen Königshauses nahelegte. Immer wieder kommt es dem Dichter darauf an, durch den unerhörten Reichtum und die höfische Prachtentfaltung Rothers selbst den byzantinischen Kaiserhof in den Schatten zu stellen, um damit ähnlich wie der etwa ein Jahrzehnt jüngere höfische Roman vom Grafen Rudolf das festlich höfische Gepränge und den Reichtum des abendländischen Kaisers als unvergleichlich zu preisen.

Im Mittelpunkt steht die Entführung der griechischen Prinzessin, sie wird zurückgeholt und muß noch einmal wiedergewonnen werden. Kein Minneabenteuer, sondern eine Staatshandlung: Das Land will einen Thronerben aus kaiserlichem Geschlecht. Das Erzählschema der Wiederholung, das wir aus der Legendendichtung kennen, ist übersichtlich durchgeführt. Rothers beide Fahrten nach Konstantinopel sind die Hauptstränge der Handlung. Er selbst steht beidemal an der Spitze seiner Mannen, die mißlungene Botenwerbung und Rückentführung der Königin haben nur einleitende und motivierende Bedeutung. Daß König Rother selbst handelt und miterleidet, unterscheidet ihn vom Kaiser Karl des Rolandsliedes. Er lohnt seinen Getreuen mit dem Lehen seiner Länder und spendet auf das freigebigste von den Schätzen seines unerhörten Reichtums, aber viel mehr als das teilt er Kampf und Not mit den Seinen. Die gefahrvolle Reckenfahrt geht um die Befreiung seiner Getreuen, überall trägt er selbst am schwersten Ort, die Not der zweiten Fahrt ist vor allem seine Not. Er selbst, der König, fühlt sich nur als Ritter unter anderen, alle wichtigen Entscheidungen trifft er nicht nach Willkür, sondern nach dem Rat seiner Mannen, bis zuletzt beugt er sich dem Rat seines alten Erziehers Berchter. Auch die verarmten Ritter in Byzanz behandelt er als seinesgleichen und läßt sie mit an seinem Tisch speisen. Immer bleibt er sich treuer Dienstleistung seiner Mannen bewußt, selbst dort, wo es starke Selbstbeherrschung kostet. Auch in seinem Schmerz über die geraubte Gattin weist er Lupolds Selbstbezichtigung in königlicher Güte und lehnsherrlicher Dankbarkeit zurück: *svîch tugenthafter man. vorhtes du mînen zorn, sô wâre dîn dienest ovele verlorn daz du mir dicke hâst getân ... gezornit ich immir widir dich, sô dâdich alse Jûdas, der sich selvin verlôs.* Berchter sieht in dieser Erfüllung der schwersten herrscherlichen Tugend das Werk seiner Erziehung auf das schönste gekrönt: *hûde hât dîn trûwe die aldin zuht genûwet, der dîn vatir plegete die wîle daz he levete.* Mäßigung und Selbstbeherrschung, die hier in der Mannentreue wurzeln, bewähren sich auch dem unterlegenen Feind gegenüber. Darin liegt der Unterschied zum unbeherrschten Draufgängertum der Helden der Chanson de geste. Tapferkeit und Hingabe sind selbstverständliche Eigenschaften der Helden auch im Rotherliede, aber sie allein führen nicht zum Ziel. Der Held der Rotherdichtung bedarf daneben der 'List', d. h. der Fähigkeit, seine eigentlichen Absichten durch vorgetäuschte Scheingründe zu verhüllen, und zwar nicht nur auf kriegerischem Gebiet. Aber nur dem Gegner und Fremden gegenüber ist diplomatisches Vorgehen am Platz, so daß 'List' und Mannentreue nicht in Konflikt geraten. Außer Rother selbst wird der ihm nächststehende Lupold, 'der treueste Mann, den je ein römischer Kaiser hatte', ausdrücklich *listiger man* genannt. Roger II. war eine ausgesprochen politische Persönlichkeit, die zwischen

dem deutschen und byzantinischen Kaiserhof geschickt hin und her lavierte und Kreuzzug sowohl wie Brautwerbung durchaus als politische Angelegenheit betrachtete. Tapferkeit und Treue, verbunden mit Selbstbeherrschung und politischer Klugheit, bilden das Ideal des neuen auf seine Ehre bedachten ritterlichen Standes, dem es in der Rotherdichtung auch im Kampf mit den Heiden zunächst um irdische Ziele geht. Darin tut sich die ganze Kluft auf zwischen geistlichem Rolandslied und weltlichem Rother. Der Held der Rotherdichtung erreicht mehr durch 'List' als durch Tapferkeit.



64. Heidelberger Handschrift des 'König Rother'. Ende des 12. Jahrhunderts.

Aus dem Gegenbild des byzantinischen Kaisers und seiner Mannen sowie aus dem Kontrast der Riesen im Heer Rothers werden die herrscherlichen und ritterlichen Züge des neuen höfischen Ideals noch deutlicher. Konstantin, dessen Grausamkeit Rothers Boten in finsterer Kerkerhaft hinsiechen läßt, dessen Hartherzigkeit und Geiz in Not geratenen Rittern kein Gehör schenkt, ist dem gerechten und freigebigen Rother gegenüber als feiger und launischer Tyrann gezeichnet, dem es an jeder Selbstbeherrschung und politischen Klugheit, an *zuht*, *list* und *kundicheit* mangelt. In den humorvollen Szenen zwischen ihm und seiner Gattin wird ihm immer wieder seine politische Kurzsichtigkeit vorgeworfen. Die unhöfische Unbeherrschtheit der berserkerhaften Riesen ist in der grotesken Gestalt des 'wie ein Löwe' an Ketten gelegten Widolt auf die Spitze getrieben. Gerade die Darstellung der Riesen berührt sich eng mit dem hyperbolischen Stil der Chanson de geste, zum Teil auf gemeinsamem Erbgut, zum Teil auf unmittelbarer französischer Einwirkung beruhend. Auch das hier in deutscher Dichtung zum ersten Mal in größerem Umfang angewandte epische Mittel der Beschreibung, das vor allem der Ausweitung höfischer Szenen gilt, scheint von französischer Dichtung gefördert, von vorhöfischen Epen von der Art des anglonormannischen Horn, der ebenso wie der Rother in Deutschland den höfischen Roman in Frankreich vorbereitet. Dem aus Niederlothringen stammenden Dichter bot sich Gelegenheit genug, neben dem heimischen Heldenlied auch französische Epik kennenzulernen. Außer dem höfischen Zeremoniell des Empfangs und Abschieds, der Benachrichtigung und Beratung werden festliche Aufzüge, höfische Kleidung und prächtiger Waffenschmuck mit umständlicher Hervorhebung kleinster Einzelzüge geschildert, was nicht nur in der Fabel als solcher, sondern ganz einfach in der Freude am unbekannten Neuen seine Erklärung findet. Auch die höfische Frau wird in ihrem Auftreten und in ihrer äußeren Schönheit geschildert, sie darf ihre Neigung dem geliebten Mann gegenüber frei gestehen und darf sogar zuerst um seine Liebe werben.

Die umfangreichen Schilderungen höfischen Aufwandes, höfischen Lebens und höfischer Sitte symbolisieren ständische Zugehörigkeit, angesehene Stellung, Reichtum und Macht, sie dienen der *ēre*. Aber keinesfalls erschöpft sich ritterliches Streben gerade dieser frühen Zeit in der Richtung auf äußere Form und Zeremoniell. Noch ist das Ethos der Mannentreue *alter zuht* stark genug, die sittliche Kraft ritterlichen Ehrgefühls als selbstverständlich in sich einzuschließen. Die Grundtugend der Mannentreue ist durch christliche Frömmigkeit wesentlich vertieft. Der letzte Rat des alten Erziehers Berchter ist auf das Seelenheil seines königlichen Herrn gerichtet: *nu volge mir, trûthêrre mîn, und zêwer hin zô walde. swer genesen wolde, der mohte dâr gerne brôder sîn. wir munichin uns, trûthêrre mîn. wir sulin der armin sêle wegen. diz ist ein unstâde leven.* Mit dem Hinweis auf das Motiv der moniage in der französischen Chanson de geste ist wenig getan. Der Ausgang der Dichtung, der Rother zum Mönch, die Königin zur Rekluse macht, will alles eher als nur literarisch genommen werden. Auch Roger II. ist Mönch geworden. Gerade dadurch, daß der Sinn der Handlung mit ihren weltlichen Zielen am Ende aufgehoben wird, triumphiert der Gedanke von der Vergänglichkeit alles Irdischen in dieser ersten weltlichen Dichtung ebenso wie im frühhöfischen Alexander.

Die Benennung der Rother am nächsten stehenden Helden durch bairische Namen und Titel — durch den Namen der Tenglinger und durch den im Jahre 1152/53 an Graf Konrad von Dachau zuerst verliehenen Titel des Herzogs von Meran — weist die Dichtung nicht nur nach Baiern, sondern in die Kreise des welfischen Hochadels, vielleicht unmittelbar auf Welf VI., den Bruder Heinrichs des Stolzen. Der Herzog von Meran, der sich in Berchter, dem Vater von Rothers zwölf Getreuen, spiegelt, ist der treueste Anhänger Welfs. Darüber hinaus auf einen welfischen Gegensatz zu staufischer Politik zu schließen, bietet die Dichtung keinen Anhalt. Die karikierte Zeichnung des griechischen Kaisers erklärt sich hinreichend aus der allgemeinen Mißtrauensstimmung der Kreuzfahrer gegen Byzanz sowie aus der dichterischen Absicht eines Gegenbildes zu Rother. Anderseits kann von einer auf welfische Gesinnung deutenden Sympathie mit dem Reichsfeind Roger schon deswegen keine Rede sein, da Rother-Roger nicht als sizilischer König, sondern als deutscher Kaiser gesehen ist.

Es heißt überhaupt den Sinn dieser Dichtung verkennen, zunächst nach bewußt hineingetragenen politischen Spitzen zu fragen. Die von politischen Idealen getragene weltliche Epik dieser frühen Zeit wird in erster Linie beherrscht von dem ethischen Willen, allgemein gültige Vorbilder hinzustellen. Das gilt auch für die nur wenig jüngere Dichtung von Herzog Ernst, die der historischen Überlieferung vom Konflikt Herzog Ludolfs mit Otto I. und Herzog Ernsts mit Konrad II. ebenso souverän gegenübersteht wie der Rotherdichter seinem Gegenwartsstoff. Gewiß ist es richtig, aus der Wahl des Stoffs, aus der verstärkten Parteinahme des Dichters für den Herzog und schließlich aus dem Wandel des schwäbischen Herzogs in einen bairischen, der allerdings durch die bairische Lokalisierung der älteren Sage nahe lag, auf welfische Gesinnung zu schließen und den niederrheinischen geistlichen Dichter des Herzog Ernst ebenso wie den Rotherdichter in enger Beziehung zum bairischen Hochadel zu denken, auf den auch das früheste vor 1186 liegende Zeugnis für die Verbreitung der Ernstdichtung weist. Weiteres Suchen nach präziseren Anspielungen auf das Verhältnis von Welf und Staufer oder nach bestimmten Ereignissen aus dem Leben Heinrichs des Löwen täuscht hinweg über die wesentliche Absicht des Dichters, historisch Einmaliges typischer Allgemeingültigkeit zu opfern. Die Verknüpfung von Reichsacht und Kreuzfahrt auf Heinrichs des Löwen Schicksale zurückzuführen ist schon aus zeitlichen Gründen unmöglich. Außerdem besitzen wir die Dichtung als Ganzes nur in einer Bearbeitung aus dem zweiten Jahrzehnt



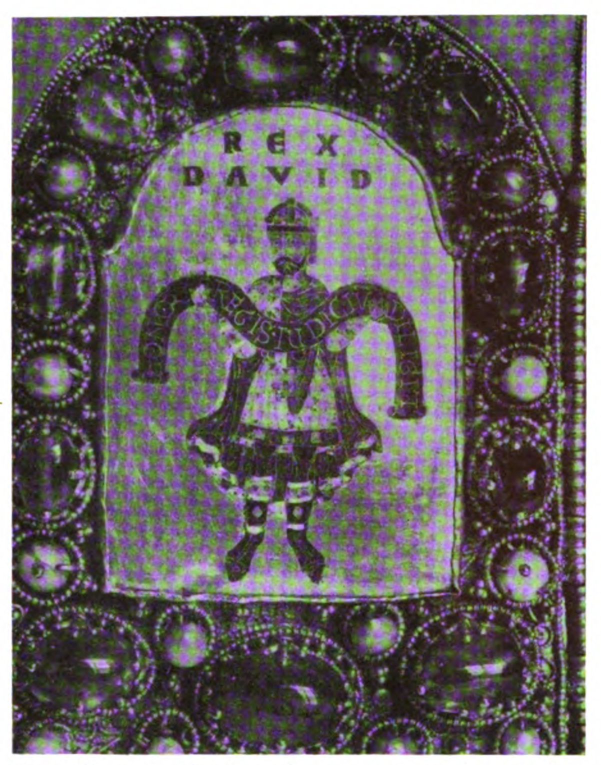
des 13. Jahrhunderts, die möglicherweise einzelne geschichtliche Erinnerungen, inzwischen typisch geworden, erweiternd oder motivierend hinzufügte.

Der Heroismus des Helden, der sein rechtmäßiges Erbe mit größter Kühnheit und Tapferkeit verteidigt und *nôt* und *arbeit* der Fremde mannhaft auf sich nimmt, schöpft seine unüberwindliche Kraft aus dem Ethos der Mannentreue. Im Herzog Ernst treten die heroischen Tugenden der Tapferkeit und Treue ausschließlicher hervor als im Rother. Das Tragende und Ineinandergreifende, das Gegenseitig-Weckende korrespondierender Eigenschaften des Lehnsherrn und seiner Mannen wird durchsichtiger, weil Herzog Ernst gleichzeitig Vasall ist, der seinem kaiserlichen Herrn trotz allem erlittenen Unrecht bis zum äußersten die Treue hält und darin von seinen Mannen bestärkt wird: *ich enrâte iu nû deheine wer, wan möhtet ir hân tûsent her, ir solt iuch wider in* (d. h. den Kaiser) *niht setzen.* Auch als alle Versuche, den Kaiser von seiner Unschuld zu überzeugen, erfolglos bleiben, rächt er sich nicht an dem Kaiser, sondern an dem ungetreuen Ratgeber, der ihn verleumdete, verteidigt sich nach seiner Ächtung *mit ellen und mit wîsheit* im festen Vertrauen auf die Hingabe seiner Mannen, bis nach dem Fall von Regensburg durch weitere Verheerung seines Landes auch die letzten Mittel erschöpft sind. Da ist er entschlossen, sein angestammtes Land zu verlassen, weil der Macht des deutschen Kaisers auf die Dauer niemand widerstehen könne. Er findet den Ausweg eines Kreuzzugs, der nicht nur als Bußfahrt unternommen wird, sondern um die Ehre des Landesvertriebenen zu retten und den wahren Grund seiner Unterwerfung aus Mittellosigkeit zu verschleiern. Seine Mannen erklären sich bereit, Weib und Kind zu verlassen und ihm bis in den Tod zu folgen.

Die Idee der Kreuzfahrt ist zu Beginn der Reise noch lebendig, aber schon auf der ersten Station regt sich im Helden die Lust nach dem Abenteuer um seiner selbst willen. Als die Schiffbrüchigen ihren Hunger gestillt haben und mit Proviant versehen die Weiterfahrt antreten wollen, verlangt es den Helden noch einmal nach der märchenhaften Burg der Kranichmenschen zurück: *mich lustet vil sêre daz ich hin wider kêre und die burc baz besehe, swaz halt mir darinne geschehe, sie ist sô rehte wolgetân.* Die ethnographischen Wunder, die der Recke im Dienst des Königs von Arimaspi erlebt, lassen die Kreuzfahrt vollends aus dem Spiel. Die Entdeckung unbekannter Völker ist wichtiger als ihre Überwindung; wie im Alexander ist das Interesse an der Schilderung sagenhafter Menschenrassen und ihrer Sitten stärker als an der kriegerischen Bewährung des Helden. Von den Zyklopen, Platthufen, Langohren, Pygmäen und Giganten nimmt Herzog Ernst jeweils ein oder zwei Exemplare mit: *er hâte sie vür im durch wunder. disiu seltsæniu kunder vertriben im vil dicke sît mit kurzwîle die lange zît.* Erst nach diesen Erlebnissen wird der Weg nach Jerusalem ernstlich aufgenommen und der Held wieder in Heidenkämpfe verwickelt. Das seltsame *ingesinde* Ernsts, zusammen mit andern auf der mühevollen Fahrt gewonnenen Schätzen zur Hälfte dem hl. Grab in Jerusalem geopfert, erregt überall das größte Aufsehen, auch der deutsche Kaiser kann es nicht früh genug zu sehen bekommen. Ernst läßt sich erbitten, die Wundermenschen mit Ausnahme des Riesen abzutreten, es sind die bestätigenden äußeren Früchte seiner Reckenfahrt, die, am Schluß der Dichtung stark in den Vordergrund gerückt, die Neugierde des Kaisers wecken und zur Aufzeichnung der Erlebnisse anspornen. Nach der ursprünglichen Fassung der Dichtung übergab Herzog Ernst dem Kaiser gleichzeitig den aus dem dunklen Felsen des unterirdischen Gebirgsstroms gebrochenen unvergleichlichen Waisen, der dann in der deutschen Kaiserkrone erstrahlte.

Das Motiv der Wundermenschen ist nicht ohne beabsichtigte komische Wirkung durch-





65. Zellenschmelzplatte der alten deutschen Kaiserkrone mit der Darstellung König Davids.

geführt, es gibt der im übrigen sehr ernst gehaltenen Erzählung, deren erster Teil sich in der Gesamtstimmung am ehesten mit einzelnen Geschichten der Kaiserchronik vergleichen läßt, im zweiten Teil etwas von der Heiterkeit der Rotherdichtung. Allerdings ist dieser Zug nicht im Helden selbst begründet, es fehlt ihm die 'List', die nicht nur diplomatische Erfolge erzielt, sondern auch zu sehr ergötzlichen Verwicklungen, Überraschungen und Lösungen führt. Außer Tapferkeit und Besonnenheit zeigt der *edele wigant* über die Pflichten seines Dienst- und Lehnsverhältnisses hinaus tatkräftige Hilfsbereitschaft. Aus Mitleid mit der zu Tode gemarterten indischen Prinzessin setzt er sich mit seinem treuesten Freund, dem Grafen Wetzel, dem ganzen Volk der Kranichmenschen zur Wehr, während das Mitleid, das in Rother durch die Schilderung des Elends der Gefangenen geweckt wird, den eigenen Mannen gilt. Rothers Hilfe wird armen Rittern, aber nicht schutzlosen Frauen zuteil. Der kaiserliche Gegenspieler des Helden ist kein Tyrann wie im Rother, aber mit den typischen Eigenschaften eines gerechten Herrschers nur äußerlich bedacht handelt er ohne Mäßigung, folgt leichtgläubig dem Rat eines Verleumders und benimmt sich Kaiserin und Vasallen gegenüber unbeherrscht und *unsitecliche*.

Wie der Rotherdichter will auch der geistliche Verfasser des Herzog Ernst seine weltliche Erzählung durch Anknüpfung an ein bis in die Gegenwart hinein lebendiges Ereignis der Geschichte oder Heilsgeschichte legitimieren. Der erste Teil von Kaiser Otto und seinem Sohn erzählt von der kaiserlichen Stiftung Magdeburgs und dem Grab der wie eine Heilige gepriesenen Kaiserin Ottegebe; der zweite, wohl auf einen lateinischen Roman zurückgehende Teil, dessen Motive aus orientalischen Märchen, Pilgerfabeleien und enzyklopädischem völkerkundlichem Wissen schöpfen, stützt sich auf das offenkundige Zeugnis des geheimnisvollen, mit mystischen Kräften ausgestatteten Waisen: *er ist noch hiute wol bekant, ins rîches krône man in siht, von diu liuget uns daz buoch niht.* In der Tat wurde die alte Kaiserkrone, die der unvergleichliche Waise zierte, unter Konrad II., dem Stiefvater Herzog Ernsts, gefertigt oder doch durch Bügel und Kreuz zu einer solchen erhoben.

Die 'geschichtlichen' Dichtungen von Rother und Herzog Ernst, die Tapferkeit und Treue des alten Reckentums verherrlichen, sind die Wegbereiter der unmittelbar darauf im Bairisch-Österreichischen erfolgten epischen Umformung der 'lügenhaften' Heldenlieder von Dietrich und der Nibelungenot. Anderseits kommt die Kunst epischer Ausweitung weltlicher Motive auch der volkstümlichen Legendendichtung zugute. Kirchlicher Überlieferung frei gegenüber stehend strebt diese Dichtung nach möglichst bunter Fülle der Handlung. Fabeleien

der Pilger und Kreuzfahrer, hellenistische Romanmotive, die sich seit den Tagen des Frühchristentums innerhalb der Legendenliteratur großer Beliebtheit erfreuten, wörtlich genommene und in epischen Zusammenhang gebrachte theologische Allegorese, alles, was die Phantasie und den Wunderglauben des Volkes reizt und steigert, findet unbedenkliche Aufnahme. Die Einheit dieser Dichtung liegt nicht in der Bündigkeit des objektiven Werks, sondern in der Frömmigkeit volkstümlicher Gemeinschaft, die ihren unbegrenzten Wunderglauben bestärkt und bestätigt wissen will.



66. Oswaldreliquiar. Braunschweiger Arbeit aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts. Hildesheim, Domschatz.

Die Handlung ist in großen Zügen von vornherein festgelegt und bekannt: Ein christlicher König wirbt um eine Prinzessin im sagenhaften fernen Osten und führt sie allen entgegenstehenden Gefahren und Schwierigkeiten zum Trotz schließlich heim. Innerhalb dieses Rahmens ist eine Fülle von Variationen und Zusätzen und auf Grund der Formelhaftigkeit der Sprache ein endloses Weiterdichten möglich, solange dieselbe Frömmigkeit naiven Wunderglaubens lebendig bleibt. Die rheinischen Dichtungen von Oswald und Orendel sind Vertreter dieser Gattung. Jeder Versuch, aus ihrer weiterdichtenden Überlieferung die verlorenen 'Originale' des letzten Drittels des 12. Jahrhunderts herzustellen, verkennt Wesen und Sinn volkstümlicher Dichtung, die von vornherein mit Widersprüchen der Handlung und Dunkelheiten des Ausdrucks behaftet, seit Anbeginn nur als Variante lebt.

Beide Dichtungen stellen sich in den Dienst der Heiligen- und Reliquienverehrung ihrer mittelfränkischen Heimat. Die Oswaldlegende will dem schon damals im Westen und Nordwesten bezeugten Kult des Heiligen weitere Anhänger gewinnen; der Orendel, wohl bei Gelegenheit der Überführung des hl. Rocks vom Nikolausaltar zum Hauptaltar des Trierer Doms im Jahr 1196 gedichtet, wirbt für die Verehrung der unverwundbar machenden Reliquie, indem er gleichzeitig für ihre Echtheit Ansprüchen von Mainz, Argenteuil, Rom u. a. gegenüber eintritt. Beide Dichtungen sind von Geistlichen verfaßt. Volkstümliche Frömmigkeit oder von der Kirche zurückgewiesene Fabeleien sprechen nicht gegen geistliche Verfasserschaft. Geistliche sind die Verfasser der aus kirchlichen Benediktionen abgeleiteten Besprechungsformeln und anderer volksreligiöser Erzeugnisse, die die Kirche als allzu üppige Wucherungen des Volksglaubens immer wieder verbietet. Wer kirchlich-dogmatische bzw. volkstümliche Frömmigkeit je nach Zugehörigkeit zum Geistlichen- oder Laienstande verteilt, ist sich nicht bewußt, daß jede lebendige Frömmigkeit beide Haltungen ergänzend in sich schließt, daß es hier nicht Ausschließlichkeit, sondern immer nur ein Überwiegen dieser oder jener Frömmigkeit gibt.

Einziger Anknüpfungspunkt der Oswalddichtung an kirchliche Überlieferung ist die zum Teil im allgemeinen Schema der Brautentführung enthaltene Tatsache, daß der eng-



67. König Oswald. Darstellung auf der Wandung des Oswaldreliquiars.

lische bzw. northumbrische König, der später heilig gesprochen wird, die Tochter eines von ihm zum Christentum bekehrten Fürsten heiratet. Da jeder Freier mit dem Tode bestraft und die Prinzessin gefangen gehalten wird, ist die Entführung schwieriger denn je. Aber alle Gefahren und Hindernisse sind nicht dazu da, die Tapferkeit und 'List' des Helden zu steigern, sondern das Eingreifen göttlicher Macht um so wunderbarer erscheinen zu lassen. Das zur Kreuzfahrt aufgebotene Heer ist eigentlich unnötig: die Braut wird ohne irgendwelche Anwendung von Gewalt aus der Heidenburg entführt, und bevor es zu einem Kampf mit dem Verfolger kommt, betet Oswald zu Gott, der sofort die heidnische Flotte in Nebel hüllt: *dô sante das himlische kint deme heiden einen nebel und einen wint, daz sie niht mohten gesehen.* In der dann folgenden Schlacht, zu der die Landung auf einer Insel Gelegenheit bietet, ergreift König Oswald selbst die Sturmfahne und kämpft den Seinen mutig voran. Aber dieser Kampf gilt eigentlich garnicht der Braut, sondern der Bekehrung der Heiden, die erst niedergemetzelt und dann auf Oswalds Gebet erweckt werden, um von ihm, dem königlichen Heidenbekehrer, höchsteigenhändig getauft zu werden.

Zu Oswalds herrscherlichen Eigenschaften, unter denen die *milte* als Barmherzigkeit gegen die Armen hervorgehoben wird, gesellen sich die mönchischen Tugenden des Gehorsams, der Armut und der Keuschheit. Wie König Rother ins Kloster geht, folgt König Oswald dem göttlichen Befehl ehelicher Enthaltsamkeit. 'List' steht dem Heiligen nicht an. Nach der Überlistung des Heidenkönigs, an der er sich ein einziges Mal beteiligt, indem er sich und seine Mannen als Goldschmiede ausgibt, bittet er sofort hinterher Gott um Verzeihung für seine 'Lüge'. Die Rolle des listigen Mannes ist in dieser Legende dem sprechenden Raben übertragen, der halb Märchen-, halb Legendenwunder, als Brautwerber äußerst geschickt zu Werke geht, um den Auftrag seines Königs treu und gewissenhaft zu erfüllen. Ohne seinen Beistand wäre auch die Entführung der Braut ganz unmöglich. Die humorvolle Darstellung seiner Wichtigtuerei und Verfressenheit, seiner trotz äußerem höfischen Anstand leichten Erregbarkeit und Verletzbarkeit macht den *listigen vogel* zur köstlichsten Figur der Dichtung und zeigt deutlich, daß die humorvolle Charakterisierung menschlicher Schwächen zuerst an der Tierfabel und Tiererzählung erlernt wurde.

Königin Bride im Orendel wird nicht durch List entführt, sie bietet dem Helden selbst ihre Hand und die Herrschaft über Jerusalem und das hl. Grab, nachdem sie ihn als tapferen Streiter und siegreichen Gegner ihrer heidnischen Bedränger und Feinde erkannt hat. Demütig lehnt der namenlose *ellende man* zunächst die angetragene Herrschaft über Jerusalem ab und

verleugnet seine königliche Abstammung. Auch die prächtige Rüstung weist er zurück, um weiter in seinem grauen mönchischen Gewand gegen die Heiden zu kämpfen: *er enfüert nit anderz zwâre den einen guoten roc grâwe, als er an disen stunden ûz einem klôster sî entrunnen.* Es ist der unverwundbar machende ungenähte Rock Christi, dessen frei erfundene Geschichte St. Helena nur als Weberin des Rocks erwähnt. Orendel erwarb ihn vom Fischer Ise, dem er nackt und bloß als niedriger Knecht diente, bis er für eine Pilgerfahrt zum hl. Grab Urlaub nahm, nicht wie Herzog Ernst mitgebrachte Wunder und Schätze, sondern sich selbst mit Leib und Seele der hl. Stätte opfernd.

Der Trierer Königssohn nimmt Knechtsgestalt an, kämpft gegen die Heiden im grauen Rock Christi mit dem Schwert Davids, des Vorbilds christlichen Königtums, und wird König von Jerusalem, dem Mittelpunkt der Christenheit. Frau Bride, die Tochter König Davids, streitet ihm mannhaft zur Seite, sie bewährt ihre Treue durch Heidenkampf und Martyrium. Enthaltsamkeit in der Ehe und schließliche Mönchwerdung nach vorausgesagtem Tode sind für diesen Helden mönchischer Demut und Entsagung ganz selbstverständliche Forderungen.

Das Interesse an Kämpfen und Gefahren ist viel zu lebendig, als daß die Erzählung mit der Niederlegung des hl. Rocks ihr Ende fände. Die Nachricht vom Fall Jerusalems, die wir in dieser Dichtung sicherlich nicht als Anspielung auf ein bestimmtes geschichtliches Ereignis hinzunehmen haben, gibt Gelegenheit, die streitbare und gefahrenreiche Laufbahn des Königspaares fortzusetzen. In der verwirrenden Fülle ähnlicher Motive und variierender Ereignisse würde der Überblick über das Ganze verloren gehen, hielte sich der Dichter nicht an die Handlungsfolge des Apolloniusromans. Mit der Zahl der Kämpfe, Gefangennahmen und Gefahren wächst auch die Zahl der wunderbaren Hilfeleistungen und Errettungen, deren endlose Wiederholung dadurch so aufdringlich wirkt, weil die gleiche Situation die gleiche Formel herbeiruft. Der Dichter, welcher Stufe unserer wandelbaren Dichtung er auch angehören mag, spielt selbst mit der immer bereitstehenden Lösung durch göttliches Wunder: *er lît vor dem künig darnidere und muoz verliesen sîn werdez leben, man welle dan zuo trinken geben. Daz begund erbarmen die frîe, die künegîn sant Marîe.* Christus erhört ihre Bitte und schickt sofort seinen Engel Gabriel zu Hilfe.

Wie Rother und Ernst spielen auch Oswald und Orendel an Königshöfen. Wohl wissen die Dichter des Oswald und Orendel, ersterer mehr als letzterer, von höfischem Zeremoniell. Aber sie schildern es nicht in erzieherischer Absicht wie die frühhöfischen Dichtungen von Rother und Ernst. Der Lebenshorizont im Oswald und Orendel umspannt Höfisches und Nichthöfisches, ohne daß vom höfischen Standpunkt gewertet würde: Essen und Trinken ist im Oswald Inbegriff aller Festlichkeit, im Orendel kann der Geldwert höfischen Gewandes die Schilderung seiner prächtigen Erscheinung ersetzen. In beiden Dichtungen tritt an die Stelle feierlicher Kreuznahme die Szene ausgeschütteter Haufen von goldenen Kreuzen oder Sporen, zu denen sich die Ritter förmlich drängen. Und es wird kein Anstoß daran genommen, daß ein Schiffsknecht und ein Fischer zu Rittern gemacht und der Fischer sogar zum Herzog erhoben wird. Eine poetische Wunschwelt, die der Legende nahe liegt, aber im Hinblick auf die Legenden der Kaiserchronik nicht ohne weiteres aus der Legendendichtung jener Zeit begriffen werden kann.

Das epische Mittel der Beschreibung, das im Rother und Ernst auf die Kunst des höfischen Epos hinweist, tritt im Orendel und Oswald ganz zurück. Einzelne widersprechende Fälle lassen sich als Entlehnungen bereits formelhaft gewordenen höfischen Gutes mit Sicherheit einer späteren Stufe zuweisen. Wenn aber in diesen Dichtungen höfische Lebensform in

weitere Ferne gerückt erscheint als außerhöfische Wirklichkeit, so ist das eher aus dem verschiedenen Grad schon im Leben geformter Realität zu begreifen als aus dem sozialen Stand des Dichters, der Höfisches und Nichthöfisches in gleicher Weise typisiert. Die Art, wie vor allem die weltliche Dichtung von Salman und Morolf weite Lebenskreise des Volksganzen einbezieht, gehört zum volkstümlichen Stil, der hier ebenso wie im Oswald und Orendel sprachlich durch Formelhaftigkeit und Redetechnik zum Ausdruck kommt.

Die strophische Form, durch die sich die Dichtung von Salman und Morolf aus dem Kreis der in fortlaufenden Kurzzeilen gedichteten Entführungsgeschichten heraushebt, verstärkt den volkstümlichen Ton, wenn sie auch ebenso wie die heldenepische Dichtung nicht das volkstümliche Langzeilenpaar des Heldenliedes, sondern eine Strophenform der Kunstlyrik zum Vorbild nimmt. Ausgehend von der schon früh im Abendland verbreiteten jüdisch-byzantinischen Salomosage, aus der einzelne Motive in dem Kreis der Rother-, Oswald- und Orendeldichtungen anklingen, geht es hier nicht um die Entführung einer Frau durch einen christlichen König — sie wird nur kurz erwähnt —, sondern um die Entführung der zum Christentum bekehrten Salme, der schönen Frau des christlichen Königs Salman von Jerusalem, durch heidnische Könige, und um ihre Wiedergewinnung. Der zur Liebe zwingende Zauberring ist nur äußere, durch die Fabel überkommene, interessante Beigabe. Salme handelt aus Untreue, wenn sie den heidnischen Königen folgt, auch Fore gegenüber läßt sie nicht von ihrem ungetreuen Wesen, das sie schließlich mit dem Tode büßen muß. Morolf, der getreue Dienstmann und Bruder des Königs, dem 'die Ehre seines Herrn lieb ist', übt an ihr Rache.

Der Gegenspieler der 'ungetreuen Frau' und Helfer seines Königs, der außer seinem Namen auch einen Teil seiner bäuerlichen Pfiffigkeit dem für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts als populär bezeugten Spruchgedicht von Salomon und Markolf verdankt, ist der 'listige' Mann und als solcher Hauptperson der Dichtung. Keiner kann sich an 'List' mit ihm vergleichen, keiner sich vor seiner 'List' schützen, tausend Schlösser vermöchten den 'listigen Mann' nicht einzuschließen. Seine Weltgewandtheit ist verschlagene Pfiffigkeit, seine diplomatische Verstellungskunst Verkleidungskunst. Seine Kostüme, von denen er einen ganzen Vorrat mit sich führt, erprobt er in ihrer Wirkung schon daheim am Salomonischen Hof, wiederholt dasselbe Schauspiel völlig sinnlos nach seiner Rückkehr aus reiner Freude am Verkleiden. Die Maske des komödiantenhaften Spielmanns wird an Beliebtheit übertroffen nur durch die Pilgertracht, in der außer Morolf auch Salman und Princian auftreten. Morolfs schlaue Einfälle, die in Tricks und Possen, in Taucherkunststücke, heimliches Tonsurscheren mit folgenden Verwechslungen und Prügelszenen ausarten, stehen eigentlich im Dienst der Erkundung und Wiedergewinnung der Frau seines Herrn, erhalten aber selbständige Bedeutung und überwuchern mit ihrer Komik das Ganze. Noch der gewaltsame Tod der ungetreuen Frau im Bad wirkt wie ein höchst belustigendes artistisches Kunststück: *dar în ging die frouwe wolgetân, fur sie kniete der listige man, an der riemenâdern er in lie, er druckte sie sô lîse, daz ir die sêle ûz gie.* Wie die Komik auch vor dem geistlichen Motiv der Heidenbekehrung keinen Halt macht, zeigt die Taufszene der Schwester Fores mit dem Stoßseufzer ihrer Patin über den schweren Täufling: *gote, du bist mir zu swêre, ich mag dich nit ze dem doufe gehân.* Sie hat sich zur Taufe überreden lassen, weil dann Aussicht besteht, daß sie nach Salmes Tode von Salman geheiratet und so Königin von Jerusalem wird.

Ob allerdings diese Szene bereits der ursprünglichen, nur durch eine Fassung um 1300 greifbaren Dichtung vom Ende des 12. Jahrhunderts angehört, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Jedenfalls geht es nicht an, die Szenen, in denen Fores Schwester auftritt, darunter



nicht nur die lyrisch bewegte nächtliche Kemenatenszene vor dem Gerichtstag, sondern auch die Szene unter dem Galgen mit der visionären Deutung der hinausziehenden christlichen Heerscharen im Angesicht des nahen Todes, als überflüssig oder widerspruchsvoll abzutun. Das empfindsame mitleidige Wesen der Schwester Fores steht im bewußten Gegensatz zur Herzlosigkeit der ungetreuen Salme und stimmt zur Großmut ihres heidnischen Bruders wie auch zu der immer wieder verzeihenden Nachgiebigkeit Salmans, der durch seinen tapferen Morolf zur Tat angespornt werden muß. Wohl ist der erste Teil des dichterischen Doppelbaus lockerer gefügt als der zweite: die Folge der Verkleidungen vom Krüppel zum Pilger, vom Spielmann zum Metzger und schließlich zum Krämer ist dadurch motiviert, daß die vorausgehende Maske des Verfolgten immer die gerade gegenwärtige rettet. Aber daraus darf nicht geschlossen werden, daß der zweite Teil der Dichtung der ursprünglichen Fassung näher steht als der erste. Freude an bunter Handlung ließ schon in der ursprünglichen Dichtung Motivhäufung und damit zusammenhängende Widersprüche übersehen.

Streben nach Mannigfaltigkeit überraschender Ereignisse und Wunder unbekannter Ferne hat die volkstümliche Legende von der Seefahrt des hl. Brandan, die uns ebenfalls nur in einer Fassung des 13./14. Jahrhunderts erreichbar ist, stark verweltlicht. Ein ungläubiger Thomas, muß der geplagte Heilige, von wenigen Getreuen begleitet, neun Jahre auf dem Meer umhertreiben, um durch eignes Schauen von der Unendlichkeit der Wunderwelt Gottes überzeugt und von seinem Zweifel geheilt zu werden. Aber die Seefahrt des irischen Mönchs ist gleichzeitig eine Buß- und Läuterungsfahrt. Die kleine mönchische Schar muß schweres Ungemach erdulden — *der getrûwe sente Brandân was in vil engestlîcher nôt. sus giengez im als got gebôt. daz tet got allez um daz daz erz geloubete deste baz daz daz bûch die wârheit saite* —, nicht nur Seenot und Kämpfe mit teuflischen Dämonen; größer ist Brandans inneres Leid, das er mit den Qualen einsamer Büßer und ruheloser armer Seelen empfindet. Er sieht den 'armen' Judas auf glühendem Felsen von Frost und Hitze gepeinigt, — eine kurze Unterbrechung der unvergleichlich größeren Höllenpein, von der ihn die Fürbitte Brandans einen einzigen Tag zu befreien vermag. Das Tüchlein, das Judas dem Herrn stahl, gewährt ihm Linderung, weil er es, seinen Diebstahl bereuend, hinterher einem Armen gab, der jetzt für ihn betet. Die Bedeutung der Fürbitte und des Almosens sind charakteristisch für die volkstümliche Frömmigkeit dieser Dichtung.

Die zahlreichen Büßer- und Teufelsstationen, in planloser Folge unterbrochen durch wenige paradiesische Länder oder Inseln des Friedens und der Gottesverehrung, sind materialisierte, auf die Erde gesetzte Stätten des Jenseits. Auch die sagenhaften Länder hellenistischer Reiseromane sind irgendwie in die Jenseitsstimmung einbezogen, wenn z. B. auf den Schiffen des Lebermeers die Teufel mit St. Michael um die Seelen der Sterbenden ringen, oder wenn sich im Lande 'multum bona terra' die durch gleiche Situation an den 'Herzog Ernst' erinnernden Halbmenschen als neutrale Engel zu erkennen geben.

Die von volkstümlichem Glauben getragenen Fabeleien gleiten gelegentlich ins Anekdotische über, wie z. B. die Geschichte von dem Begleiter Brandans, der im goldenen Saal von himmlischer Pracht einen Zaum stiehlt, dafür vom Teufel in die Hölle geschleppt, aber auf Brandans Gebet 'versengt' zurückgebracht wird; oder die Geschichte von der ins Meer gefallenen Kapuze des Heiligen, die mit unsäglicher Mühsal unter ständiger Abwehr zudringlicher Teufel gesucht wird, weil es doch ein unerträglicher Gedanke wäre, wenn die Mönchskapuze fürderhin von einem 'unreinen' Teufel getragen würde. Beidemal eine Teufelsszene, in der volkstümlicher Glaube an göttliche Allgewalt über den machtlosen Teufel triumphiert.



In ihrem geistlich erzieherischen Sinn berührt sich die Seefahrt des hl. Brandan aufs engste mit den Jenseitsreisen der Visionslegende. Auch die visionären Jenseitsreisen sind Buß- und Läuterungsfahrten, die den Entrückten durch Himmel und Hölle führen, um durch sinnfällige Bilder von der Bestrafung des Bösen und Belohnung des Guten zur Buße und Umkehr zu wecken und so den Glauben an die jenseitige Welt zu einer gegenwärtig wirkenden ethischen Macht zu verlebendigen. Seelsorgerische Absicht, die schon in den frühchristlichen, durch das ganze Mittelalter bekannten Petrus- und Paulusapokalypsen die raumgebundene Ordnung jenseitiger Vergeltung weiter stufte und gliederte, macht sich vor allem in der starken Gegenwartsbeziehung bemerkbar. Man sucht den Glauben an den Wahrheitsgehalt der Vision zu stärken, indem man nach dem Vorbild der Dialoge Gregors die Namen der Zeugen nennt, oder aber den genauen Weg der Überlieferung vom Visionär bis zum gegenwärtigen Dichter stufenweise abschreitet. Der Prämonstratenser Alber, der im niederbairischen Kloster Windberg die später sehr verbreitete lateinische Tundalus-Vision um 1190 in deutsche Verse brachte, erzählt ausführlich, wie der irische Ritter Tundalus im Jahr 1149 eine Vision hatte, sie dem Mönch Markus erzählte, der die lateinische Quelle unseres Dichters im Nonnenkloster St. Paul im benachbarten Regensburg niederschrieb. Es ist also für die Hörer und Leser Albers ein Leichtes, über den Gewährsmann Markus, der mit dem Visionär in unmittelbarer Verbindung stand, an Ort und Stelle nähere Erkundigungen einzuziehen und ebendort zu völliger Gewißheit zu gelangen. Das erzählte Erlebnis liegt nur reichlich eine Generation zurück. Und Ritter Tundalus, der wie der hl. Paulus in der um die gleiche Zeit mehrfach auch in Deutschland bearbeiteten Paulusapokalypse von einem Engel durch das Jenseits geführt wird, ist ein Glied der nämlichen ritterlichen Gesellschaft, gegen die der Dichter in erster Linie seine Anklage richtet.

Tundalus besitzt alle kriegerischen und gesellschaftlichen Tugenden eines höfischen Ritters: er ist tapfer und kühn, heiter und gesellig, der Minne offen, verschwenderisch freigebig gegen seine Leute. Aber er war nur auf Weltliches gerichtet und kümmerte sich nicht um das Heil seiner Seele, er ging nicht zur Kirche und gab nicht den Armen. Kaum hat die Seele den Leib verlassen, wird sie von den Teufeln wegen ihrer Hoffahrt und Unbeherrschtheit, zumal wegen ihrer Minnesünden als zu ihnen gehörig begrüßt: *dû næme sîn êlichez wîp dem manne vil dicke. wâ sint nû die blicke die dû tæte mit den ougen wider einander tougen? dînes tretens ûf den fuoz des ist dir nû worden buoz, dîn winken mit dem vinger daz ist nû worden ringe.* Von ihrem Schutzengel geführt, leidet die Seele nicht nur in innerer Teilnahme an den furchtbaren Qualen der Verdammten, sondern muß wie schon in der merovingischen Visio Baronti auch äußerlich die Qualen kosten, die sie nach dem Tode zu erdulden hat, falls ihre Sünden nicht schon im Diesseits gebüßt sind. Vom Engel ausdrücklich vorgeworfen werden ihm und seinesgleichen Diebstahl und Raub, wie unter den Verbrechern um Lucifer in der innersten Hölle besonders die gewalttätigen Machthaber und ungerechten Richter hervorgehoben werden, *die sich niht kunnen erbarmen und die roubent die armen,* die Witwen und Waisen zurückstoßen, ihre Untertanen durch unberechtigte Abgaben betrügen und den Armen ihren geringen Gewinn schmälern. Umgekehrt thront König Cormach trotz ungesühnter ehelicher Untreue und Mord an einem Grafen in einem prächtigen himmlischen Haus, weil er an Armen Barmherzigkeit übte. Sie vergelten dort seine irdischen Gaben durch eine Art liturgischer Verehrung und lindern seine Fegfeuerqualen durch fromme Fürbitte. Zeitlich begrenzte Leiden des Fegfeuers gehören zum himmlischen Bereich. Die hohe Mauer, auf der arme Seelen Hunger und Durst, Regen und Wind erdulden, ist bereits Himmels-

mauer, sie umschließt die durch Silber-, Gold- und Edelsteinmauern umgrenzten, immer vollkommeneren Bezirke der Seligen und wird von den Jenseitswanderern erst nach dem Umschwung vom Leid zur Freude erreicht.

Nach dreitägiger Wanderung zum Leben zurückgekehrt, entsagt der Geläuterte der Welt, gibt seine Habe den Armen und nimmt geistliches Gewand. Das asketische Ziel dieser mönchischen Legende ist ebenso vorbildlich gemeint, wie in der wenig späteren Dichtung Hartmanns die Rückkehr des Armen Heinrich ins werktätige Leben nach ähnlicher innerer Wandlung, durch Leid und Mitleid bewirkt. Außer der bairischen Tundaluslegende, der sich gleichzeitig ein unselbständiger mittelfränkischer Dichter annahm, und der 'Seefahrt des hl. Brandan' hat auch die etwa um 1160 gedichtete, nur als Fragment auf uns gekommene alemannische Patriciuslegende mit dazu beigetragen, die volkstümlichen christlich-deutschen Jenseitsvorstellungen durch keltische zu bereichern. Jedenfalls erfreuten sich die keltischen Jenseitsvisionen besonderer Beliebtheit, da wir außerdem nur noch zwei fragmentarisch erhaltene Paulusvisionen in deutschen Versen besitzen.

g) Geistliche Lyrik

Die geistliche Lyrik bringt den fortschreitenden Individualismus der Zeit am frühesten zum Ausdruck. Wohl steht diese Lyrik in enger Abhängigkeit von kirchlich liturgischer Form, schon weil der jeweilige geistliche Dichter auch Träger des liturgischen Kultes ist. Aber der Kult selbst hat sich gewandelt (s. S. 41). Das kultische Gemeinschaftsbewußtsein ist gelockert. Die Mysterienfeier hat nicht mehr den alleinigen Sinn der Vereinigung mit Christus, des Teilhabens am corpus Christi mysticum, sie untersteht auch menschlich ethischen Zwecken. Die Formen der Privatandacht nehmen immer größeren Umfang an. Kirchliche Dichtung, liturgischen Texten der hl. Schrift gegenüber seit je wegen ihrer Subjektivität verdächtigt, verliert an dogmatischem Gehalt, um persönlicher Andachtsstimmung zu dienen. Wieviel mehr die äußerlich nicht an die Liturgie gebundene deutsche Dichtung, deren Sprache nicht wie die des lateinischen Kirchengesangs allem Zeitwandel enthoben ist! Die Vorauer Fassung des Ezzoliedes zeigt diesen Weg der Subjektivierung, aber das Original selbst steht fest in der liturgischen Tradition der von Venantius Fortunatus ausgehenden Kreuzhymnik, die die abendländische Hymnendichtung mächtig belebte.

Die charakteristische lyrische Gattung dieses Zeitraums, die Gebetsdichtung, eher von Psalmen und Litanei als vom Hymnus angeregt, verzichtet auf die strophische Gliederung, um innere menschliche Not und menschliches Anliegen an Gott freier und ungehinderter ausströmen zu lassen. Diese Dichtung ist von einem tiefen Sündengefühl durchdrungen, aber von einem Sündenbewußtsein, das Verfehlung gegen Gott und Gottferne nicht so sehr dogmatisch als Folge des Sündenfalls der Menschheit, sondern als Verschuldung des einzelnen empfindet. Wohl wird zu allen Zeiten gesteigertes Sündengefühl zu persönlicher Ich-Aussprache drängen, wie etwa im Zeitalter des karolingischen Traditionalismus dem sächsischen Mönch Gottschalk der Individualismus Davidischer Bußpsalmen die Zunge löst zum Bekenntnis eigner Not und eigner Schuld. Aber im Zeitalter der cluniazensischen Reform mit ihrer das Leben jedes einzelnen Menschen durchdringenden ethischen Forderung wird die drückende Schwere selbstbegangener Schuld Allgemeingefühl; bußfertige, asketische Lebensstimmung, die sich in der Gebetsdichtung kundgibt, ist jetzt nicht nur geistliche und klösterliche Haltung.

Im sogenannten Frauengebet der Vorauer Sammlung erfleht eine arme Sünderin Gottes



Trost und Hilfe, die auch Susanna und Tobias zuteil ward. Die Bitte um Schutz vor den Nachstellungen des Feindes, die wie in den Bußpsalmen Davids als Strafe Gottes empfunden werden — *unde lâ mich mîner sunden niewet enkelten sô sêre, du ne helfest mir trehtîn hêrre ûzer aller mîner nôt* — meint weltliche Bedrängnis nur als Folge eigner Sündhaftigkeit. Auch die übrigen deutschen und lateinischen Sündengebete schließen sich nicht nur in Gedanken und Gefühlsverlauf, sondern auch in ihrer Ausdrucksweise an die Bußpsalmen an. Die 'Sündenklagen' bilden eine besondere Gruppe, insofern sie das Bekenntnis allgemeiner Schuld durch Aufreihung und Häufung von Einzelsünden erweitern. Die seit Karls des Großen Bemühungen um religiöse Volkserziehung in mannigfachen Spielarten und in ununterbrochener Folge weitergebildeten Sündenverzeichnisse der 'offenen Schuld' und der Beichtspiegel hatten die deutsche Sprache um einen ungeheuren Vorrat differenzierter Benennungen von Sünde und Schuld bereichert, dessen Besitz jetzt ohne weiteres zur geistlichen Bildung gehörte. Der subjektive Überschwang innerer Zerknirschung kann sich im Anblick der richterlichen Majestas Domini nicht genug tun, durch immer neue Selbstanklagen bis zur tiefsten Stufe menschlicher Erniedrigung und Verworfenheit herabzusteigen, aus der allein die göttliche Gnade zu erretten vermag. Die Gebete um Erhörung in wiederholten Ansätzen unter Berufung auf Gottes Gnadenerweise in Bibel und Legende sind gleichsam die Stufen, auf denen der reumütige Sünder zum Gnadenstuhl göttlicher Barmherzigkeit wieder emporsteigt. Der Dichter der Milstätter Sündenklage scheidet die Sünden nach den Gliedern des Körpers, die sie ausgeübt haben, nach den Sünden der Füße, der Knie, der Hände und Arme, des Herzens, der Zunge und des Mundes, der Ohren und der Augen, die wegen ihrer Schuld der göttlichen Richtergewalt überliefert werden: *dei sint, hêrre, schuldich und dar zuo aller mîn lîp unde elliu lit mîniu, diu bringe ich schuldigiu in dîne gewalt, wande ich bin dîn eigenschalch.* So werden z. B. die Füße der Unlust zum Gottesdienst, des Raubes und der Hurerei angeklagt, insofern ihnen der Weg zur Pflicht beschwerlich, der Weg zur Sünde angenehm war: *den* (den Füßen) *wâren ie suozze die sundirstîge ze den ubilen wîben, die der tievil hât gestellet, da er manege mite vellet.* Dies veranschaulichende Sichverlieren an Einzelheiten bewirkt eine Stimmung des Allzunahen und Vertraulichen, die ebenso wie in kleinmalender Darstellung biblischer und legendarischer Ereignisse das Komische streifend (s. S. 58), die Schwere der Sündenschuld und den Ernst der Buße abschwächen würde, bestände nicht in dem Lobpreis der Trinität und der göttlichen Eigenschaften der Allmacht, Allwissenheit und Gerechtigkeit mit dem Blick auf das Jüngste Gericht ein starkes dogmatisches Gegengewicht. Aber auch diese Seite ist nicht frei von kleinlich häufender Verzettelung: Der Lobpreis auf Gottes Allwissenheit begnügt sich nicht mit den groß gesehenen Bildern des 138. Psalms, und die Berufung auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn gleitet mehr als notwendig in die Beschreibung seiner erbarmenswerten Lage ab.

Der nur auf Gott gerichtete Blick der Milstätter Klage aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts wird in der jüngeren Vorauer Dichtung, die mit dem Psalmworte *Domine labia mea aperies*! einsetzt, durch ein langes Gebet an die Gottesmutter abgelenkt. Sie wird angerufen und gepriesen um ihres Anteils willen am Erlösungswerk des Sohnes: *got mit dir zebrochen hât dî vesten helleporten* oder: *mit dir der êwige tôt aller wart zestôret.* Für ihr Miterleiden seiner Menschwerdung fügen Einzelzüge ein allzu selbständiges Bild: *mit windellîn du in gedahtest, dô du in imphienge, muoterlîchen du in begienge, an dînen brusten du in zuge.* Das eigentliche Sündenbekenntnis, das den Ungehorsam Adams einschließt und selbstbegangene Schuld nur als Erneuerung des Sündenfalls sieht, ist erst den dem Mariengebet folgenden Anrufungen



Gottes eingefügt. Schon das Kind in der Wiege, das die Mutter betrübt und ihr nur Leides zufügt, ist der Sünde verfallen. Bitte um göttliche Hilfe und Erbarmen ist Gebet um Errettung aus der Gewalt des Teufels, der der aus niedrigem Lehm geschaffene Mensch nicht gewachsen ist. Darum bittet der Dichter den himmlischen König aller Kaiser um die göttlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und Liebe, der Reue, Geduld und Demut als Rüstzeug wider die Waffen des Teufels. Die Berufung auf das Erlösungswerk Christi gipfelt in der Erinnerung an den Sieg über den Teufel, der durch die Menschheit des Gottessohnes überlistet wurde. Die größere Dringlichkeit und Wärme der Anliegen schlingt die Bittrufe und Beschwörungen ineinander zu festgefügten Einzelgebeten und gibt dadurch der Vorauer Dichtung gegenüber der Milstätter eine persönlichere Note. Trotzdem ist auch die der Milstätter Klage zugrunde liegende Fassung des Ich-Bekenntnisses so sehr als Individualdichtung, als Rollendichtung empfunden, daß es gleichzeitig von einem ebenfalls alemannischen Dichter dem zum Christentum bekehrten Apostel Paulus vor seiner Taufe in den Mund gelegt wurde, wozu die Sündenklage Tim. I, 9—15 den Anlaß gab. Daß noch ein anderes fragmentarisch überliefertes alemannisches Bußgedicht von der Bekehrung des hl. Paulus handelte, beweist dessen Überschrift.

Viel unpersönlicher als diese Sündenklagen ist das Bittgebet aus Oberösterreich, das der geistliche Verfasser Heinrich selbst als Litanei bezeichnet. Ganz davon abgesehen, daß es an künstlerischer Sprachgewalt und Tiefe des Gehalts hoch über jene Dichtungen emporragt, steht es ihnen seiner ganzen Art nach ferner, als es oberflächlicher Betrachtung zunächst scheinen mag. Stehen die Sündenklagen in deutlichem Zusammenhang mit lateinischen Poenitentialgedichten von mehr oder minder subjektiver Färbung, so gehört Heinrichs Dichtung in die Tradition der lateinischen Litaneien in metrischer oder rhythmischer Form unter dauernder Einwirkung der Liturgie. Die Entwicklung der Litanei geht aus von dem liturgischen Bittruf des Kyrie eleison, der sich in eine Anzahl variierender Rufe spaltet, die zu selbständigen Gebeten erweitert werden können. Auch wo sich die Rufe äußerlich gleichen, haben sie doch im Hinblick auf die jeweils Angerufenen verschiedene Bedeutung, die von sich aus zu differenzierender Ausführung reizt. So erwächst im Rahmen der Litanei eine einheitlich geschlossene Gebetgruppe, deren Bau mit gefördert wird durch das Vorbild lateinischer Reimoffizien, die Hymnen, Antiphonen und Responsorien des Tages- und Stundengebets zu fester Einheit zusammenschließen.

Der Aufbau unserer Dichtung ist durch die kirchliche Allerheiligenlitanei festgelegt, die außer ihrer Verwendung bei Bittprozessionen auch sonst in der Liturgie ihren festen Platz hat. Der erste Teil geht um die Hilfe Gottes und seiner Heiligen, der zweite um die Hilfsbedürftigkeit des Menschen. Die Geschlossenheit des Ganzen beruht auf der Gebetseinheit der triumphierenden und streitenden Kirche in ihrer Verbundenheit durch die Erlösung Christi. Der liturgische Gedanke des corpus Christi mysticum ist die gestaltende Kraft unserer Dichtung, er ordnet die Gruppen der Heiligen und gliedert innerhalb dieser Gruppen je nach dem Anteil am Erlösungswerk des Mittlers. Nach Anrufung des dreieinigen Gottes erfleht der Dichter zuerst die Fürbitte der Jungfrau, er schmückt sein Gebet zu ihr reicher mit preisenden Worten als bei irgend einem andern Heiligen. Als regina angelorum steht sie auch über den Engeln, aus deren Schar nur St. Michael genannt wird, wie im Confiteor der Messe. Daß für die Gruppen der Apostel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen Repräsentanten genannt werden, wird auch auf das Confiteor und Communicantes der Messe zurückgehen. Wie sehr dem Dichter an der liturgischen Ordnung der Heiligen gelegen ist, zeigt seine ausführliche Erörterung



über den hohen Rang Johannes des Täufers. Er ist Engel, Prophet, Patriarch und Märtyrer zugleich und wird unter den menschgeborenen Heiligen nur von der Jungfrau übertroffen: *wande du gotis touffære pist hêrre denne aller menniskchint die von wîbis giburte sint âne der engil chuniginne.* Durch lateinische Überschriften und zusammenfassendes Endgebet sind die Heiligengruppen fest zusammengeschlossen. Die lateinischen Schlußzeilen der Gebete binden fest an die Liturgie; wenn irgendwo, wird in diesem Zusammenhang ihre auf die Liturgie weisende Bedeutung sichtbar.

Die Liturgie hat nicht nur Rahmen und Gliederung, sondern auch Gehalt und Form aller Einzelteile bestimmt. Das Eingangsgebet zu Gott, das im zweiten Teil im Verein mit den angerufenen Heiligen von neuem aufgenommen wird, ist Gebet zu dem Dreieinigen Gott, dem Ziel aller liturgischen Verehrung. Wie sehr es auf dem Glaubensgrunde der Kirche ruht, zeigt die gedrängte Fülle von dogmatischen Anspielungen preisender Christusnamen in kraftvollem, an Heinrich von Melk erinnerndem Pathos natürlichen Sprachfalls vorgetragen:

Er heizzit dîn wort unt dîn gibot,
wârer mennisch unt wârer got,
er heizzet wunderlichir râtgebe,
lebentigiz prôt, wâriu wînrebe,
starchir got, fürste des frides,
orthabe des lîbis, väner des siges,
er heizzit berch, tal unde wech,
pruke, siege unde stech,
engil, wîssage unde êwart,
leu, ein brunne unde liebart,
are, chalp unde lamp,
er heizzit unser heil unt unser heilant,
unser suonære
unt unser mitilære
inzwischin dir herre vater unde uns:
daz sint die namen dinis suns.

Das dann folgende Gebet an den hl. Geist wird von der Pfingstliturgie getragen. Auch das persönlichste der Gebete, das Gebet an Maria, ist von liturgischen Gedanken der Marienfeste und der Adventszeit erfüllt. Wohl lösen sich die Bilder ihrer Magdschaft aus der Starre einseitiger Gottbezogenheit: *nu wasche mich mit dem trôre da dich der heilige geist mit bigôz do er dich dem gotis sun zeiner muoter chôs.* Aber die Rücksicht auf den Menschen ist so allgemein gehalten, daß die Ich-Form des Gebets ohne weiteres durch das Wir liturgischen Betens ersetzt werden kann, wie es tatsächlich in der späteren Fassung der Dichtung geschehen ist. Auch die Selbsterniedrigungen des Sündenbekenntnisses im Gebet an Johannes den Täufer gehen nicht über die Ausdrucksweise der Schrift und der Väter hinaus. Das Sinnbild des Raben, dessen Schrei *cras, cras* die immer wieder hinausgeschobene Bekehrung des Sünders bedeutet, wird z. B. vom hl. Augustinus wiederholt gebraucht. Der Dichter Heinrich, der St. Hieronymus als dem vom hl. Geist erleuchteten Übersetzer und Ausleger der hl. Schrift seinen besonderen Dank zollt — *wande swaz wir liebes unde guotis allermeist von got gilesen unde gihôrt haben, des sul wir aller meist danch sagen gotis gnædicheit unde sînir arbeit* — ist im Besitz eines umfassenden theologischen Wissens, dessen Sicherheit er durch häufige Schriftverweise auch andern mitzuteilen trachtet.

Durch diese Absicht verführt, läßt die wenig jüngere Fassung unserer Dichtung, die den Namen Heinrichs streicht, gleich zu Anfang die kraftvolle Bewegung des einleitenden Gebets in einem überflüssigen Hinweis auf das Johannesevangelium erstarren. Sie erweitert das ursprüngliche Gedicht um reichlich die Hälfte, fügt neue Heiligenanrufungen und Gebete hinzu und dehnt oder kürzt Vorhandenes, und zwar oft in einer Art, die gegen den liturgischen Charakter, vor allem gegen die streng eingehaltene Heiligenordnung verstößt. Die neue Anrufung an den Apostel Johannes ist erst nach dem an alle Apostel gerichteten Schlußvers eingereiht. Und der hl. Blasius und Coloman, die doch in die Gruppe der Märtyrer gehören, folgen erst auf die Bekenner. Das Abgleiten in Einmaliges und Zufälliges der Viten des hl. Co-



loman und der hl. Maria Magdalena steht im Gegensatz zu der liturgischen Beschränkung auf Allgemeingültiges in den Anrufungen der hl. Agnes und Cäcilie. Gegen liturgisches Maß verstoßen auch die Fortsetzungen der Antithesenpaare, die dem Gebet an Gottvater seinen Gebetscharakter nehmen.

Es ist ganz unmöglich, diese Fassung, die ein Abt Engelbrecht mit dem besonderen Wunsch, den hl. Coloman in die Dichtung einzufügen, in Auftrag gab, dem durch und durch liturgisch fühlenden Dichter Heinrich selbst zuzuschreiben. Engelbrecht war vielleicht der im Jahr 1173 urkundlich belegte Abt des Benediktinerklosters Obernburg in Steiermark, jedenfalls nicht der des Augustinerchorherrnstifts St. Florian in Oberösterreich. In dem Rituale von St. Florian aus dem 12. Jahrhundert, 'das als Muster vollständiger und abgeschlossener Ritualien gelten kann', fehlt der Name des hl. Coloman wie in andern aus jener Zeit stammenden liturgischen Handschriften der Diözese Passau. Dagegen sind damals die Benediktiner für die Verehrung des hl. Coloman eingetreten, wie denn auch der in der Obernburger Gegend für die Zeit vor 1200 nachgewiesene Kult der in unsere Dichtung neu aufgenommenen St. Nikolaus und Ägidius, St. Margareta und Maria Magdalena gerade für diejenigen Kirchen gilt, auf die der Benediktinerorden Einfluß hatte.

Aller individualistischen Lockerung zum Trotz hält auch sonst Anlehnung an die Liturgie den Gemeinschaftscharakter dichterischen Gebets und Gotteslobs aufrecht. Das gilt nicht nur für den hymnischen Lobgesang aus Priester Arnolds Siebenzahl (um 1130), dem die schon in der sonntäglichen Tagzeitenliturgie verbundenen Canticum trium puerorum und Psalmen 148/150 zugrunde liegen, sondern vor allem auch für das Benediktbeurer Meßgebet aus dem Ende des Jahrhunderts, das in ehrfürchtiger Haltung vor der Majestät Gottes die durch das Meßopfer erneuerte Gemeinschaft der 'Christenheit' mit Gott in schlichter, gedämpfter Sprache feiert: 'Christus vereinigt unsere Menschheit mit deiner Gottheit, daß wir so eins sind mit ihm, wie er mit dir.' Er gibt sich uns selbst zur Speise, *daz im niht entwüehsen sîniu lider*. Seine Menschheit macht uns zu seinen Verwandten: *alsô samenot er chunnescaft zwiscen im und sîner scaft. dâ von die rehten <genôz> sint sîniu bruoder unde sîniu chint.*

Wie die Anrufung Marias in Heinrichs Litanei liturgischem Boden erwächst, so ziehen auch die selbständigen Mariendichtungen jener Zeit ihre beste Kraft aus der Liturgie. Der durch die cluniazensische Reform belebte Mariendienst — Petrus Damiani verfaßte selbst den Text des neu eingeführten Marianischen Officiums — erfreute sich bei den neuen Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser besonderer Pflege und bedeutet einen mächtigen Antrieb der Mariendichtung, der lateinischen sowohl wie der volkssprachigen. Die Marienlyrik, die in Deutschland im 12. Jahrhundert erblüht, bewegt sich in der Sprache alttestamentlicher, schon von den Vätern gedeuteter Typologien und Bilder, sie schöpft nicht unmittelbar aus theologischen Quellen, sondern aus der Liturgie, aus Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Reimofficien der Advents- und Weihnachtszeit und der Marienfeste. Mit den Bildern der Liturgie ziehen auch liturgische Gedanken und liturgische Stimmung ein.

Der gleichstrophige Melker Hymnus und die Seckauer Dichtung in fortlaufenden Reimpaaren sind Loblieder. Sie preisen die Jungfrau und Gottesgebärerin, die virgo inviolata et mater Dei genitrix in einer Fülle prophetischer Bilder und Gleichnisse. In der wahren Gottesmutterschaft ist ihr Anteil an der Erlösungstat beschlossen: *du besuontest den Êven val;* immer wieder kreisen die Gedanken um den Gegensatz Eva—Maria, der die Mithilfe Marias an der Heilstat des zweiten Adam in ihrer ganzen dogmatischen Tiefe umspannt. Die im Melker Lied zum Umfang von je einer Strophe gedehnten und gedeuteten Bil-



der vom Stab Arons, vom brennenden Busch und Fall Gideons beeinträchtigen die Wirkung des aus unerschöpflichem Vorrat Zeile für Zeile Bild an Bild reihenden Preishymnus, dem es nicht auf Gesichte der Wirklichkeit, sondern auf dogmatischen Beziehungsreichtum und theologische Gedankenfülle ankommt. Erst die letzten Zeilen des Liedes, dessen am Ende jeder Strophe wiederholter Kehrvers *Sancta Maria* auf Gemeinschaftsgesang schließen läßt, wenden sich bittend an die himmlische Königin. Der fehlende Schluß der Seckauer Dichtung, die in Anlehnung an die Sequenz Ave praeclara maris stella — dem Reichenauer Mönch Hermannus Contractus zugeschrieben — schon zu Anfang eine Bitte einflicht, enthielt vielleicht ein umfangreicheres Gebet. Man möchte annehmen, daß die gefüllten Verse vom Heilsbeschluß der Menschwerdung Gottes, die den englischen Gruß wirkungsvoll einleiten, innere und äußere Mitte bildeten.

In der gleichfalls unstrophischen Arnsteiner Dichtung aus der Jahrhundertmitte, zeitlich zwischen Melk und Seckau stehend, überwiegt das Gebet. Wie in der Vorauer Sündenklage verstärkt auch hier menschliches Sündenbewußtsein den Anteil Mariens an der Erlösung. Eine geistliche Ordensfrau betet in ergreifenden Worten zur 'Mutter des Heils', aus der Gewalt des Teufels befreit zu werden, in die uns 'Eva, unsere Mutter' brachte. Sie bekennt sich als *sundigez wîf* und bittet um Fürsprache beim Sohn, um wahre Reue und sittlichen Halt, um die Tugenden der Demut, Geduld, Barmherzigkeit und Klugheit nach dem Vorbild gottesfürchtiger Frauen, um Beistand in jeder Not, vor allem in der Sterbestunde. Das schlichte Ich-Gebet mündet in das Wir kirchlicher Gemeinschaft in der gehobeneren Sprache der bekanntesten liturgischen Mariengesänge: des Maria stella maris und Salve regina. Trotzdem auch hier die Bitten persönlicher werden, wenn die Fürbitte sonderlich der Frauen, der 'Verheirateten, Jungfrauen und guten Witwen' und der *sunderholden*, d. h. der Dichterin persönlich Nahestehender gedenkt, die liturgische Stimmung bleibt gewahrt, sie erhebt sich zum Lobpreis der Himmelskönigin, um in Worten des Salve regina und Ave Maria auszuklingen. Die bewegte Kraft des Anfangs, die die althergebrachten Bilder der Mariensymbolik gleichsam neu erschließt, wird nicht wieder erreicht. Nur zu Beginn des Liedes sind liturgisches Preisen und persönliche Andacht eine auch sonst in deutscher Dichtung nur selten erreichte Einheit eingegangen, die z. B. das Dogma der jungfräulichen Geburt, der wahren Gottesmutterschaft und der Erlösung der Welt, in einem einzigen Bilde aufgefangen, in das Erlebnis weniger sprachgefüllter Verse zusammendrängt:

Dû bis daz âlinge glas dâ durg quam
daz vinsternisse der werlde benam.
van dir schein daz godes lieht in alle die lant,
dô van dir geboren warth unse heilant.
daz belûhte dich und alle cristenheit,
dû in den ungelouven was verre verleit.
iz vant dich, iz lîz dich bit alle lûter,
alse dû sunne deit daz glasevinster.

Mit dem Marienlied aus Muri um 1190 überschreiten wir bereits den hier gesteckten Kreis unserer Epoche, es löst sich von den Bildern althergebrachter Allegorien wie vom Klang archaischer Sprachformel und setzt statt dessen die Ereignisse des irdischen Lebens: die Verkündigung und die nährende Mutter:

Dîn wirdicheit diun ist niet kleine.
jâ trüege du maget vil reine
daz lebende brôt:
daz was got, der selbe den sînen munt zuo dînen brüsten bôt
und dîne brüste in sîne hende vie.
owê küniginne,
waz gnâden got an dir begie!





Madonna aus dem Laurentiuskloster in Lüttich.
Um 1170—1180.



Das Bild ist noch dogmatisch gebunden: Der Dichter meidet das Wort Kind und spricht in mystischer Gedankenverbindung mit der irdischen Speise des göttlichen Sohnes von dem 'Brot des Lebens, das Gott war'. Das Motiv des nach der Brust der Mutter greifenden Kindes, das die 'Vierge de Dom Rupert' aus dem Laurentiuskloster in Lüttich (s. Taf. VIII), die die Legende mit Rupert von Deutz in Verbindung bringt, reichlich ein Jahrzehnt früher darstellt, ist aus dem Zusammenhang der Umschrift Ezech. 44, 2f. auf den Fürsten zu deuten, der vor dem verschlossenen Tor sitzt, das Brot vor dem Herrn zu verzehren. Nach Ruperts Ezechielkommentar ist dieser Fürst der gehorsame Gottessohn, dessen Speise es ist, daß er den Willen seines Vater tue. Das Gebet unsers Dichters zur mater misericordiae (*der erbarmde muoter*) gilt der Mutter dieses Kindes, nicht wie in der Vorauer Sündenklage der zum Gekreuzigten aufblickenden Schmerzensmutter. Was das Lied an allegorischem Schmuck der Bilder eingebüßt, wird durch Sorgfalt von Vers und Reim und durch kunstvollen Bau des Ganzen ersetzt. Der durchkomponierte unstrophische Leich, bestehend aus einer Folge wechselnder zweiteiliger Gruppen zwischen Eingangs- und Schlußsatz, ist die erste geistliche deutschsprachige Nachbildung der lateinischen Form der Sequenz, die in jener Zeit auch auf weltliche deutsche Lyrik wirkte.

Wurden die Marienlieder aus Melk und Muri nicht nur im Einzelvortrag, sondern auch chorisch gesungen, dann sicherlich nur von einer klösterlichen Gemeinschaft, aber nicht vom Volke. Geistlicher Volksgesang, der im 12. Jahrhundert zum ersten Mal deutlich hervortritt, ist im wesentlichen Prozessionsgesang. Wie weit sich auf Bittfahrten gesungene mehrstrophige Heiligenlieder bereits dem Volkslied näherten, wie weit sie nur unter geistlicher Leitung gesungen wurden, läßt sich nicht entscheiden, da solche Lieder für unseren Zeitraum wohl bezeugt, aber nicht überliefert sind. Wichtig ist, daß der älteste Bestandteil der geistlichen Volksdichtung: die aus der Litanei erwachsenen Buß- und Pilgerlieder noch nicht über die schlichte Form vier- oder sechszeiliger Einstrophigkeit hinausgelangten. Solche Reimstrophen sind aus jener Zeit freilich nicht überliefert, wir kennen jedoch ihre unmittelbaren Vorstufen, die die Verdeutschung des vom Volk respondierten *Kyrie eleison* und *Christe eleison* durch ganze nicht mehr auf Responsionen des Volks beschränkte Litaneianrufungen wie *omnes sancti, orate pro nobis* oder *omnes sancti, intercedite pro nobis* erweiterten. Der aus Litaneiformeln zusammengesetzte Leis *Christ uns genâde! Kyrie eleison. die heilegen alle helfen uns! Kyrie eleison,* den das Volk im Jahr 1147 auf die Wunder des hl. Bernhard anstimmt, ist uns ähnlich schon fast zwei Jahrhunderte früher bezeugt. Strophenmäßige Abrundung und Verselbständigung solcher Rufe führt zu volkstümlichen Pilgerliedern, die Gerhoch von Reichersberg (1147) gerade den deutschen Kreuzfahrern nachrühmt. *In gotes namen varen wir,* das als eins der ältesten Kreuzlieder — natürlich nur in einstrophiger Form — bereits für diese Zeit angesetzt werden darf, trägt durch das formelhafte Zeilenpaar: *nu helf uns diu gotes kraft und daz heilige grap* noch ganz den Charakter des alten litaneimäßigen Rufes. Wie *Hiute ist, herre, dîn tac* am Ende des Jahrhunderts ausdrücklich als Kreuzlied bezeugt ist, dürfen wir uns auch *Christ ist erstanden* und *Nu bitten wir den heiligen geist,* deren Gesang nicht an besondere Festtage und an die Kirche gebunden ist, auf Bitt- und Pilgerfahrten gesungen denken.

Aus den volkstümlichen Besegnungen und Gebeten, die in zahlreichen Fassungen mündlicher Überlieferung vorliegen, erheben sich die Reisesegen zu literarischer Kunstform. Ihre auf glückliche Heimkehr gerichteten Bitten und Wünsche, entweder dem Zurückbleibenden oder dem Ausreisenden in den Mund gelegt, galten, wie der Weingartner oder ein angel-



sächsischer Reisesegen zeigt, in erster Linie dem Krieger und gehen in sittenmäßiger Bindung an den Auszug zum Kampf jetzt auf den Ritter. So nehmen sie teil an ritterlicher Form und ritterlicher Gesittung, darin liegt ihre erhöhte Bedeutung. Aus ritterlichem Lebensgefühl bittet der Tobiassegen außer Leib und Seele auch das größte irdische Gut der Ehre zu schützen: *dîn schirm sî diu frîe mîn frouwe sant Marîe vor allem widermuote und vor aller nôte dînes lîbes, dîner sêle und dîner werltlîchen êre.* Unter Einwirkung kirchlicher Reisegebete richten sich die Segen auch gegen innere Gefahren, aber die äußeren überwiegen natürlich. Nach wie vor spielt die Bitte um Schutz gegen feindliche Waffen eine besondere Rolle. Der Wunsch des Tobiassegens: *daz paradîs sî dir offen. elliu wâfen sîn vor dir verslozzen* läßt das Bild des offenen Sieg- und Sälde-Tors und des geschlossenen Wogen- und Waffen-Tors im Weingartner Segen von fern aufdämmern. Auch sonst klingen alte Formeln und Wendungen an, die selbst über diese zerdehnte literarische Form noch einen Schimmer früherer magischer Kraft breiten.

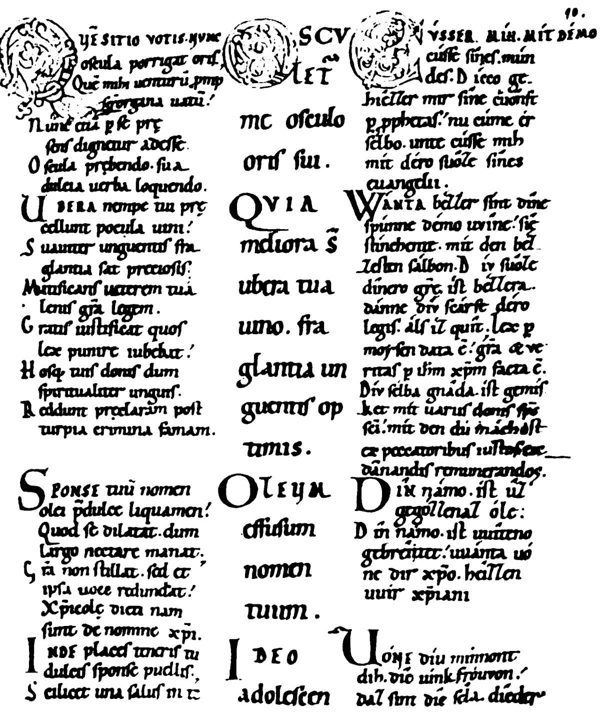
h) Prosa

An Notkers Übersetzungsprosa, die in der Hirschauer Bearbeitung des Notkerschen Psalters weiterlebte (s. S. 36), knüpft Willirams Auslegung des Hohenliedes aus der Zeit um 1060 an. Der im Kloster Fulda erzogene Bamberger Scholasticus aus vornehmem fränkischen Geschlecht war seit 1048 Abt des oberbairischen Ebersberg, offenbar von Kaiser Heinrich III. mit der Reform dieses Klosters betraut. Ausgesprochener Feind humanistischer Studien, die er als Heidentum verachtet, beruft er sich auf das Vorbild des angesehenen französischen Dialektikers Lanfranc, der damals ganz der Theologie zugewandt durch scharfsinnige Erklärung der Paulinischen Briefe und des Psalters eine starke Wirkung ausübte. Willirams Auslegung des Hohenliedes ist theologische Arbeit. Der lateinische Vulgatatext unterbricht nicht wie bei Notker die deutschsprachige Übersetzung und Erklärung, er steht für sich in der Mitte der dreispaltigen Seite, zur Linken durch lateinische Kommentierung in leoninischen Hexametern, zur Rechten durch deutsche Prosaauslegung begleitet. Dem Kommentar in deutschlateinischer Mischsprache geht wie bei Notker eine rein deutsche Übersetzung des biblischen Textes voraus. Sie hat an Volkstümlichkeit eingebüßt, aber nicht an feierlicher Würde. Auch der Sinn der Mischsprache ist ein anderer geworden und damit auch ihr Stil. Sie dient nicht mehr dem humanistischen Unterricht der Grammatik und Dialektik, sondern gelehrt theologischer Auslegung. Die lateinischen Worte fassen die allegorische Deutung zusammen oder beschränken sich gar auf die Hauptbegriffe des allegorischen Sinns und des Dogmas: *Daz in hungerota unte dursta, daz er muodeta, daz er gecruciget wart unte erstarb, daz traf ad humanitatem, daz er tôton erquikta, allerslahto siechetuom heileta, uber mere mit trokkenen fuozen gienk, tuivela vertreib, daz traf ad divinitatem.* Auf den lateinischen Worten ruht die theologische Gedankenführung, deren Klarheit dadurch gefährdet war, daß Williram abweichend von der analytischen Art seiner Quelle wörtliche und allegorische Auslegung miteinander zu verschmelzen suchte. Streben nach Zusammenhang und Bindung zeigt sich auch in der Verknüpfung einzelner Verse, in der dialogartigen Anordnung des Gesamtgesprächs durch herausgestellte Überschriften wie *vox Christi*, *vox Ecclesiae*, *Synagoga* usw., vor allem aber in der Durchdringung mit einer einheitlichen Grundidee.

Auch darin steht Williram dem Hohenliedkommentar seines Hauptgewährsmanns Haimo, dem er sich durch die Schultradition von Fulda verbunden weiß, selbständig gegenüber, daß er nicht mehrere Deutungen nebeneinander gelten läßt, daß er sich bei vorhandener Auswahl für eine einzige entscheidet, auch in der grundlegenden Deutung der sponsa Christi. Bei



Haimo geht die sponsa Christi erstlich auf die Kirche, aber daneben wird sie auch als menschliche Seele genommen. Williram deutet das Bild der Braut Christi ausschließlich auf die Gemeinschaft der Kirche, die einmalige Erwähnung der *edelen* Seelen als *reginae* und *sponsae regis aeterni* tut der Einheit seiner Erklärung keinen Eintrag. Die Kirche ist für Williram die cluniazensische Kirche, d. h. eine irdische, Klerus und Laien mit dem gleichen mönchischen Geist erfüllende Kirche, die von Christus aus ihrer Beschauung zum tätigen Leben gerufen wird: *Du woltost gerno alliz ana in lecto contemplationis ruowan, daz nemag niet werdan.* Wie die 'Lehrer' ganz im Sinn der Reform, insbesondere der Hirschauer (s. S. 52), abwechseln in mönchischer Beschaulichkeit und öffentlicher Predigt 'zu Nutz der Brüder', so sollen sich anderseits die im tätigen Leben stehenden 'Hörer' auch spezifisch mönchischer Tugenden befleissigen.


SCULET
me osculo
oris sui.
QVIA
meliora s
ubera tua
uino. fra
glantia un
guentis op
timis.
OLEUM
effusum
nomen
tuum.
IDEO
adolescen

68. Willirams Hoheslied. Ebersberger Handschrift. 11. Jahrhundert.

Was in Willirams dogmatischem Werk als selbstverständliche Folge der in der Liebe zu Christus gründenden kirchlichen Gemeinschaft erscheint, das wird fast ein Jahrhundert später einer Nonnengemeinschaft, die sich in ihrer subjektiven Frömmigkeit auf den engen Kreis ihres Klosters zurückzieht, als Tugendlehre vorgetragen. Das sogenannte St. Trudperter Hohelied ist eine sehr selbständige Aneignung des durch das ganze 12. Jahrhundert weit verbreiteten Werkes Willirams. Der Geist der Bernhardinischen Frömmigkeit, in dem es angeeignet wird, deutet das Bild der Brautschaft Christi mehr auf die menschliche Seele und ihr Vorbild Maria als auf die Kirche und verlegt damit den Schwerpunkt ins Ethische. Der gute Wille, den Gott der Seele als Brautgabe schenkt, hat die Führung der seelischen Kräfte, die in ihrer trinitarischen Anlage (s. S. 56) dem Gotteswesen und -leben nachzubilden sind. 'Unser Wille lenkt unsere Seele wie das Haupt alle Glieder, unsere *vernunst* (intelligentia) ist das Herz, unsere *gehuht* (memoria) Füße und Beine'. *Swer die widirbildunge getriuliche unde garliche unde liepliche unde innecliche an got kêret, daz ist vernunst.* Der sittliche Wille, der sich der göttlichen Analogie der menschlichen Seele bewußt ist, führt durch Selbsterfahrung und Selbsterkenntnis zur Gotteserkenntnis und Gottesgemeinschaft. Die Seele wird zu einem 'Spiegel des himmlischen Friedenskönigs', zu seinem 'Brautgemach und liebsten Himmel, da die Magd ihren Bräutigam umarmt'. Die ethische Forderung der Christusförmigkeit der Seele bedingt auch das sinnliche Nacherleben des leidenden Christus: *in mîne sîten da soltu dînen munt unde dîn herze zallen zîten steckende sîn.* Williram sieht die Wunden Christi nur in ihrer objektiven Heilsbezogenheit. Die Glut der alttestamentlichen Liebesdichtung entzündet den Subjektivismus des St. Trudperter Liedes zu sinnlichem Schwelgen in Bildern bräutlicher Gemeinschaft und seliger Ruhe in Gott, deren Kühnheit in Erstaunen setzt: 'Wenn der Mensch Furcht und Trauer

hat und schmerzlich zu weinen vermag, so hat Gott die Seele unter sich und hat sie in Besitz genommen als sein Erbe; wenn der Leib und die Seele Freude haben in der Süßigkeit des hl. Geistes, dann hat die Seele Gott in sich gezogen, daß sie nimmer geschieden werden weder mit Liebe noch mit Furcht'. In der höchsten Freude des königlichen Brautgemachs wird die Seele alle Leiden, Sünden und Tränen fliehen, auch das Gebet, und wird *mit stille virstandin werden in der süezen bewegede lîbis unde sêle.*

Vermählung der Seele ist im Trudperter Hohenlied gleichzeitig Vermählung der Nonne mit Christus nach dem Vorbild Marias. Darum enden die Tugenden der christusförmigen Seele, unter denen vor allem die Demut und Jungfräulichkeit der Gottesmutter gepriesen werden, über die im Zeitalter der Reform allgemein gültigen Forderungen der Armut, Keuschheit und des Gehorsams in klösterlicher Regelbefolgung. Nur Weltflucht und Abtötung des Fleisches führt zur Vollkommenheit. Die Welt ist 'Verbannung, in der man mehr weinen als singen muß'. Wer über der Trennung vom himmlischen Bräutigam 'in der Welt Trost findet, kostet nicht die Süßigkeit der Tränen'. So endet das Buch von der 'Liebeserkenntnis Gottes', das als Freudenlied mit dem Brautkuß göttlicher Gemeinschaft begann, mit Trennungsschmerz und 'inniglichem Weinen'.

Maria zu Ehren ist das Buch begonnen, denn 'sie ist die erste und heiligste, die geküßt ward, um den Vater mit seinen Kindern zu versöhnen'. Sie ist das Morgenrot, in dem die Sonne Christus aufgeht, nach der langen Nacht der Sünde. Aber wichtiger ist ihr Vorbild, 'das die nach der Gnade Christi verlangenden Jungfrauen ihm zu Bräuten, Gespielinnen und Freundinnen erzieht.' Das Lob der Gottesmutter durchzieht das ganze Werk bald in feierlichem Pathos, bald in lyrischer Bewegtheit. Die freie Verwendung rhetorischer Mittel, vor allem der Reichtum an Variationen läßt ahnen, auf welcher Höhe die Predigt jener Zeit stand, von der wir uns keine unmittelbare Vorstellung machen können. An Fülle und Leichtigkeit des Ausdrucks vergleicht sich das St. Trudperter Lied, das auch in den Erläuterungen fast ganz auf lateinische Worte verzichtet, am ehesten mit Priester Wernhers Marienleben. Beide Werke mit ihrer gelockerten Schmiegsamkeit der Sprache stehen im Dienst der vor allem von Frauen getragenen mystischen Bewegung der schwäbisch-bairischen Grenzlandschaft.

Der gleichen Zeit von Willirams Hohemlied entstammt das persönlich gehaltene priesterliche Gebet Otlohs, der den weltlichen Wissenschaften den Rücken kehrt und sich durch schwere innere Kämpfe zur Glaubensgewißheit göttlicher Gnade durchringt. Der Weg über die lateinische Sprache der Kirche hält die Stilsonderheiten eigentümlicher Wortwahl und Neuprägung fern, in denen der ostfränkische Verfasser der gemeinsam überlieferten 'Bamberger Beichte' und 'Himmel und Hölle' inbrünstig schwelgt. Das bis ins Innerste aufgewühlte Schuldgefühl des mönchischen Dichters, der in dem weltzugewandten Adel die Hauptverlockung zur Sünde sieht, kann sich nicht genug tun an immer neuen Selbstbezichtigungen, so daß die Sündenheere, die den einzelnen Hauptsünden folgen, ins Unermeßliche wachsen (s. S. 120). Wie der Dichter gleichsam die Sünde der ganzen Welt auf sich nimmt, so durchkostet er auch die Schrecken und Qualen der Hölle in endlos bewegter Reihe, nachdem seine Sehnsucht nach der Ruhe des Jenseits an den Bildern der Apokalypse Genüge fand, deren allegorische Deutung Gedanken und Prägungen der Mystik vorausnimmt: *da ist einmuoti, aller mamminde meist, der stilliste lust, diu sichere râwa, da ist der gotes friundo sundergebiuwe.* Streben nach ungewöhnlichen Worten und gehäufte Verwendung von Alliteration und Variation entfernen 'Himmel und Hölle' in seiner rhythmisch bewegten Sprache weit

Ohlenroth'sche Buchdruckerei Erfurt

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. E. **Bethe**-Leipzig; Privatdozent Dr. H. **Borelius**; Prof. Dr. B. **Fehr**-Zürich; Prof. Dr. W. **Fischer**-Gießen; Prof. Dr. W. **Geiger**-München; Prof. Dr. G. **Gesemann**-Königsberg; Prof. Dr. H. v. **Glasenapp**-Königsberg; Dr. W. **Gundert**-Tokio; Prof. Dr. H. **Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. H. **Hecht**-Göttingen; Prof. Dr. H. **Heiss**-Freiburg; Prof. D. Dr. J. **Hempel**-Göttingen; Prof. Dr. A. **Heusler**-Basel; Dr. K. **Jäckel**-Breslau; Privatdozent Dr. H. **Jeschke**-Königsberg; Prof. Dr. A. **Kappelmacher**; Prof. Dr. W. **Keller**-Münster; Prof. Dr. J. **Kleiner**-Lemberg; Prof. Dr. V. **Klemperer**-Dresden; Prof. Dr. B. **Meissner**-Berlin; Prof. Dr. G. **Müller**-Münster; Prof. Dr. F. **Neubert**-Breslau; Prof. Dr. A. **Novák**-Brünn; Prof. Dr. L. **Olschki**-Rom; Dr. M. **Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. **Rosen**-Berlin; Prof. Dr. P. **Sakulin**; Prof. Dr. H. W. **Schomerus**-Halle; Prof. Dr. L. **Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. Fr. **Schürr**-Graz; Prof. Dr. M. **Schuster**-Wien; Prof. Dr. J. **Schwietering**-Frankfurt; Prof. D. Dr. R. **Wilhelm**

POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

von dem volkstümlichen und zugleich feierlichen Ton deutscher Prosa, die sich immer wieder an der Predigt zurechtfindet.

Absage an den rhetorischen Stil der Antike und weise Beschränkung in der Verwendung der Stilmittel volkstümlich gehobener Redeweise verhalf dem 'ersten Originalwerk deutscher Prosa', dem um 1190 im Auftrag Heinrichs des Löwen verfaßten Lucidarius zu seinem durch die Jahrhunderte wirkenden Erfolg eines Volksbuches. Angeregt durch die wieder aufgenommenen enzyklopädischen Bildungsbestrebungen, wie sie den für weiteste klerikale Kreise bestimmten Lehrbüchern des Honorius Augustodunensis aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu Grunde lagen, will der Lucidarius nun auch dem Laien das Wissensgut der Zeit vermitteln.

Die Wahl des Stoffes und die Art der Erklärung, die jede Gelehrsamkeit fernhält, gibt diesem Katechismus der Laienbildung den zu Rate gezogenen Schriften des Honorius, Wilhelm von Conches und Rupert von Deutz gegenüber seine selbständige Eigenart, die sich bis in Einzelheiten der in Wort und Satzbau nach schlichter Verständlichkeit und nüchterner Klarheit strebenden Sprache kundtut. Um den ungelehrten Laien nicht zu verwirren oder unnötig zu belasten, müssen theologische und dogmatische Fragen zurücktreten: *von gote geturre wir niht ze verre gereden, wan die leigen koment lîhte in einen grôzen zwîvel, sô sie ze tiefe rede vernement, der sie sich verstân niht enmugen.* Die unverfänglichere Belehrung über die sichtbare Welt nimmt einen verhältnismäßig großen Umfang ein, dabei dürfen wir jedoch nicht vergessen, daß jede kleinste Einzelheit im Rahmen einer Summa vorgetragen wird, die der Verfasser nach dem Bild der Trinität in drei Bücher gliedert und das erste Buch mit seiner 'geographischen' Unterweisung Gottvater als dem allmächtigen Schöpfer der Welt und ihrer Wunder zuordnet: *in dem êrsten buoche seite ich dir, wie diu welt geteilet ist. diu rede hôrt an den vater.* Es gehört zur Würde des Menschen, die seinetwegen geschaffene sichtbare Welt nicht nur zu sehen, sondern auch zu erkennen. Die Worte, mit denen Honorius zur Abfassung der Imago mundi aufgefordert wird, mögen auch die Gedanken Herzog Heinrichs und seiner Kapellane wiedergeben: *miserum enim videtur res propter nos factas quotidie spectare et cum jumentis insipientibus, quid sint, penitus ignorare.*

Die assoziative Denkweise des Volkes hatte im Analogiedenken des kirchlichen Symbolismus gleichsam ihre systematische Erfüllung gefunden, daß wir die Mikrokosmosgedanken, wie sie sich hier etwa in der über alles organische und anorganische Sein erstreckenden Temperamentslehre spiegeln, als durchaus volkstümlich empfinden. Die Verflechtung des Kosmologischen und Psychologischen mit dem Astronomischen ist nicht Sondergut des Lucidarius, wie man gesagt hat, sondern aus der Antike überkommener mittelalterlicher Besitz. Auch die Bevorzugung des Sanguinikers vor anderen menschlichen Grundtypen beruht auf allgemein gültiger Anschauung jener Zeit. Der Lucidarius schildert den Typus des Sanguinikers als höfischen Minneritter, wie er am vollkommensten etwa in der Gestalt Gaweins erfüllt ist: *swelher ist heizer unde nazzer natûre, der ist der besten natûre. er ist gerne rîlich unde milte unde minnet vil wîbe unde ist doch stæte an der minne unde liep an der minne. er ist ouch frôlich unde lachet gerne unde singet gerne, geturstic unde fleischoht unde ist rôter varwe.* Derartige Kenntnisse über die Unterschiede menschlicher Temperamente und ihre schicksalhafte Verflechtung waren seit dem Ende des 12. Jahrhunderts — das beweist der Lucidarius — oder schon früher in Laienkreise gedrungen, so daß die Möglichkeit besteht, daß diese Kenntnisse auf die Personendarstellung auch der Laiendichtung eingewirkt haben.

Daß sich das dritte Buch des Lucidarius über die letzten Dinge verhältnismäßig eng an

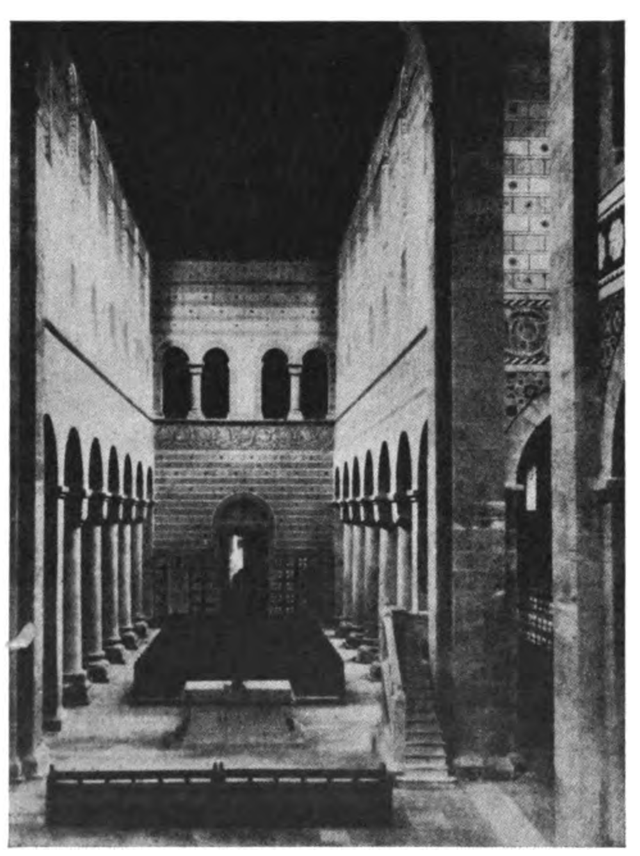


Honorius anschließt wie sonst nur noch das erste Buch in Einzelheiten geographischer Beschreibung, erklärt sich aus der volkstümlichen eschatologischen Sicht, der auch im Jenseits das Schicksal des Menschen im Mittelpunkt steht. Des Honorius gefühlvoller Anteil an den Leiden der Verdammten entspricht dem volkstümlichen Frömmigkeitsempfinden des Lucidarius: 'Haben die Seligen nicht Mitleid, wenn sie die Qualen der Verdammten sehen?'

Hinter jeder Lehre des Lucidarius steht der gleiche Ernst der Verantwortung, mit dem der Welfenherzog der Wahrheit des Inhalts zuliebe dem niederdeutschen in der Reimkunst geübten Dichter gegenüber die Prosaform durchsetzt. Der Herzog, der selbst an der Wahl des Titels teilnimmt, wird nicht nur die lehrhafte eindringliche Art der Darstellung in Frage und Antwort gewünscht, sondern auch von den Dichtern seiner braunschweigischen Residenz gefordert haben, daß sie hochdeutsche Lautform anstrebten.

IV. SPÄTROMANIK UND GOTIK

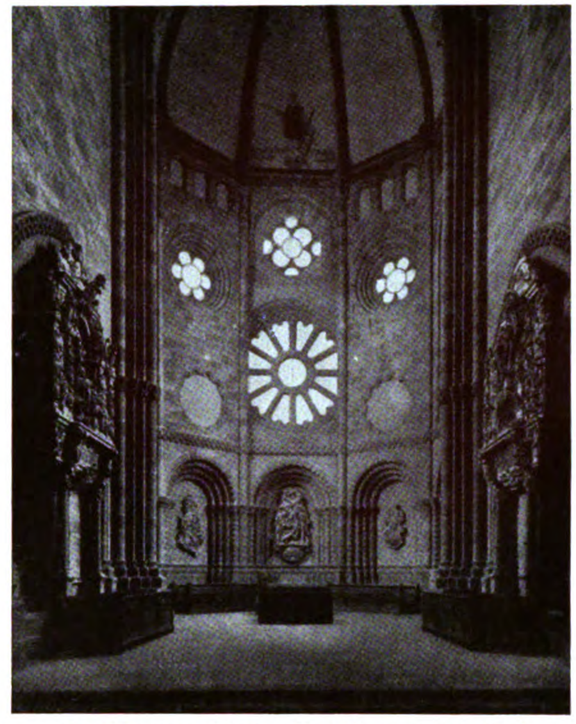
Der Wandel von liturgisch gebundener zu individualistischer Frömmigkeit, der die durch die Reform ins Leben gerufene und von ihr getragene Dichtung in ihrer Entwicklung bestimmt, ist auf dem Gebiet der bildenden Kunst der Weg von der Romanik zur Gotik. Die weltverneinende, auf menschliches Seelenheil gerichtete Frömmigkeitshaltung, die durch die Reform feste Wurzel faßte, ist der letzte Antrieb, der allen Gegenbewegungen zum Trotz die romanische Priesterkirche schließlich in die gotische Laienkirche wandelt. Den ersten Schritt auf dem Wege zur gotischen Kathedrale sehen wir in der Cluniazenserkirche.



69. **Klosterkirche Alpirsbach (Hirschauer Schule). Gegründet 1095. Verhältnis von Breite zur Höhe im Mittelschiff 8 : 19.**

Die Kirche der Cluniazenser steigert die Höhe des Innenraums im Verhältnis zur Breite und betont die Längsrichtung auf den Chor, indem sie damit der älteren, seit der Mitte des 11. Jahrhunderts deutlich wahrnehmbaren burgundischen Bauweise treu bleibt, die das konstruktive Gliedergerüst, das die Decke trägt, stark hervortreten läßt und damit der Wand ihre tragende Funktion und Festigkeit nimmt. Denn Steigerung der Höhe (s. Abb. 69), Längsrichtung auf den Chor und Auflösung der Wand dienen dem gleichen Ziel der Entwirklichung des Raums und der Verunklärung seiner Grenzen, das in der gotischen Kathedrale erfüllt wird. Der Raum, in dem Gott Wohnung hält, in seiner statischen Geschlossenheit beruhend auf dem klaren Verhältnis von Wand

und Decke, Stütze und Last und auf der durchsichtigen Beziehung ineinander greifender, faßbarer Raumteile, wandelt sich zum Weg des Menschen zu Gott, zu einem durch hochragende Wände und Pfeiler eingeengten, ununterbrochenen Strom, der durch eine unabsehbare Folge gleicher Bauglieder bis zum Hauptaltar in die Tiefe zwingt, wo die Linien und Kurven des abschließenden Chors in unfaßbare Höhen emportragen. Der gotische, ins Unendliche aufgelöste Innenraum, auf den schon die Cluniazenserkirche hinstrebt, stimmt die Einzelseele zu andächtiger Versenkung; der klargegliederte romanische Raum, den Kosmos der Schöpfung versinnbildend, schließt die Lobsingenden einer hierarchisch gestuften Gemeinschaft zusammen.

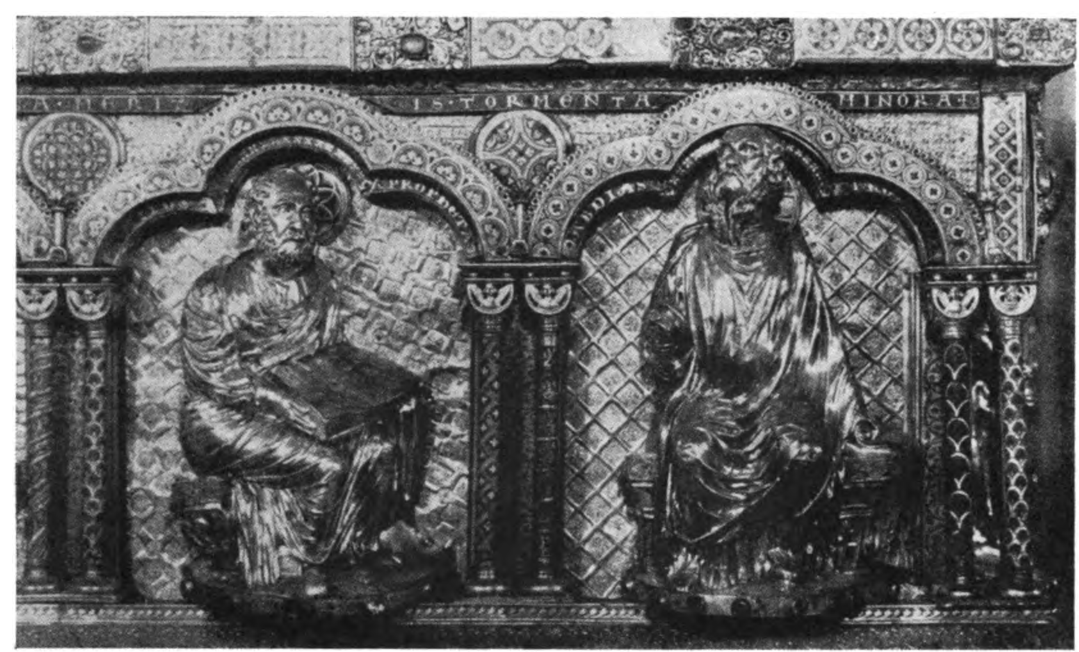


70. Wormser Dom. Westchor, gegen 1240.

Die Cluniazenserkirche, die durch Verzicht auf den Westchor dem Ostchor die absolute Vorherrschaft gibt, stärkt ihren Richtungscharakter durch Eingangshalle und Vorkirche. Die Vorkirche dient der in Cluny aufs reichste ausgebildeten Prozession, insbesondere der Aufstellung des Konvents an der letzten Station, bevor er in der feierlichen Anordnung des Chorgestühls unter dem Geläut der Glocken den Weg abschreitet, dem die Architektur des Längshauses seine monumentale Fassung gibt.

In der romanischen Baukunst Burgunds steht der 'werdenden Gotik', d. h. der Bauweise der Cluniazenser und Cisterzienser, eine jüngere antikische gegenüber, die sich vielfach mit der älteren kreuzt. Sie erstrebt breitgelagerte Weiträumigkeit und hält an der tragenden Wandmauer fest, konstruktive Formen zu dekorativer Gliederung verwendend. Die Gegensätze beider Bausysteme, die auf dem Gegen-, Neben- und Ineinander zweier Gebetshaltungen und Frömmigkeiten beruhen, wie es die geistliche Dichtung des 11./12. Jahrhunderts klar und deutlich spiegelt, sind also längst vorhanden, bevor die letzte Phase in der deutschen Spätromanik ausgekämpft wird und um die Mitte des 13. Jahrhunderts die nordfranzösische Hochgotik auch in Deutschland Einzug hält. Selbst die rheinische Romanik der späten Stauferzeit, die, gestützt auf Antike und Oberitalien, in Raumgestaltung und Massengruppierung, die an Ottonenbauten erinnert, ganz aus Eigenem lebt, läßt den Endsieg der Gotik — man denke an die Auflösung des Gewändes in Worms (s. Abb. 70) — klar voraussehen.

In der Plastik kommt religiöser Individualismus und persönliche Andacht in Deutschland früher als in Frankreich zum Durchbruch. Die Figuren des Kölner Dreikönigschreins (s. Abb. 71 u. 72), deren romanische Arkatur in jener Zeit nicht mehr in Frankreich möglich wäre, sind bereits gotisch empfunden. Sie leben ganz aus eigener Mitte, wie in der erzählenden Dichtung jener Zeit der Held nicht aus übernatürlicher Kraft, sondern aus sich heraus handelt. Die Beseeltheit und Natürlichkeit ihres Ausdrucks in Bewegung und Gebärde steht in schroffem Gegensatz zu dem von übernatürlicher Kraft erfüllten Kultbild einer Ikone.



71. Die Propheten Amos und Abdias. Kölner Dreikönigschrein des Nikolas von Verdun. 1183 bis nach 1200.

Der Weg, den die geistliche Dichtung des 11./12. Jahrhunderts führte, wird durch Plastik und Architektur in mehr oder weniger beschleunigtem Zeitmaß bestätigt. Daß der um 1100 einsetzende Wandel liturgischer Frömmigkeit, beruhend auf der stärkeren Rücksichtnahme auf den Menschen, in der durch die gleiche Materie des Wortes mit der Liturgie aufs engste verbundenen Dichtung früher zur Geltung kommt als im steinernen Gehäus der Liturgie oder im kultischen Bild kirchlicher Verehrung, kann nicht überraschen. Anderseits läßt der Einblick in den geschichtlichen Verlauf dieser Bewegung das Wissen um den letzten gemeinsamen religiös weltanschaulichen Antrieb aller Künste nur noch gesicherter erscheinen.

Auf dem Gebiet der Dichtung ist Frankreich schon seit dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts vorbildlich. Die führende Gattung des höfischen Romans, der sich als fester Bestandteil und Inbegriff ritterlicher Kultur von Frankreich über das Abendland breitet, ist auf Menschlich-Ethisches gerichtet und auf Ständisch-Ritterliches eingeengt, aber nicht in dualistischem Gegensatz zu geistlicher Dichtung zu denken. Nicht nur, daß der ethische Gehalt dieser Dichtungen, soweit sie nicht in flache Unterhaltung ausarten und außerhalb des Dichterischen liegen, religiös bedingt ist; insgesamt und in jedem Einzelfall rufen diese Werke, die sich ihrer ausschnitthaften Sonderart und begrenzten Wirkungssphäre bewußt sind, nach Ausrichtung und Ergänzung innerhalb einer durch feste Ordnung gegliederten Ganzheit im Sinne einer Menschliches und Göttliches, Diesseits und Jenseits, Natur und Übernatur umfassenden Dichtung. Diese weltliche Laiendichtung, in deren Dienst sich auch geistliche Verfasser stellen, wird unterströmt von der gleichen volkstümlich individualistischen Frömmigkeit, die die gotische Richtung trägt und der kirchlich dogmatischen Haltung gegenüber durch das an Einfluß gewinnende Laientum immer mehr zur Vorherrschaft gelangt. Um diese Frömmigkeit zu ergründen, muß man wissen, welche Aufgaben der höfischen Stufe des dichterischen Gesamtordo zugewiesen sind, welche Gegenstände und Fragen hier behandelt oder nicht behandelt

werden. Nur die Sicht auf den dichterischen Gesamtbereich und seine durch den mittelalterlichen ordo bewirkte Gliederung ermöglicht Gesagtes, Angedeutetes und Verschwiegenes auszugleichen, zu ergänzen und zu bewerten, Wesentliches vom Unwesentlichen zu scheiden, auch im Formalen den Blick für das Gemeinsame und Einmalige zu schärfen.

Wem hier die den gesamten Stil jener Zeit erfassenden Kategorien der Einheit und Vielheit zu weit erscheinen, um durch sie noch charakteristische Züge des einzelnen Kunstwerkes aufzufangen, der möge bedenken, daß selbst die einfachsten Unterschiede epischer Darstellung um 1100 und 1200 noch nicht erkannt oder doch im Sinne einer einheitlichen 'Entwicklung' vom Primitiven zum Vollkommenen verstanden wurden, statt sie in ihrer polaren Gegensätzlichkeit zu sehen. Literarhistorische Forschung hat noch die Phase zu durchlaufen, die die Kunstgeschichte schon hinter sich ließ, ohne daß die gewaltig fördernde Wirkung dieser Phase je hinweggedacht werden könnte. — Nach alledem braucht wohl nicht mehr ausdrücklich gesagt zu werden, daß in unserem Zusammenhang das Wort 'gotisch' nur im Sinne der einmaligen historischen Erscheinung des gotischen, die Romanik ablösenden Stils, aber nie in der verallgemeinernden Bedeutung des 'gotischen Menschen' gemeint ist.

a) Frühhöfischer Roman

Mit dem höfischen Roman, in Frankreich bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen, übernimmt das Rittertum in der volksprachigen Dichtung die Führung. Mitten in der praktisch tätigen Welt hat es sich Geistlichem und Geistigem geöffnet und steht jetzt als selbständige Kulturmacht neben dem Klerus. Ins Diesseits gestellte Laienfrömmigkeit hat neben der asketischen Frömmigkeit der religiosi innerhalb des mittelalterlichen ordo Anerkennung und gewisse Selbständigkeit erlangt, wobei das symbolistische Denken in Analogien, der Bezug gleicher Worte auf Diesseitiges und Jenseitiges zu Hilfe kam. Die Erziehung durch die Kirche im Zeitalter Clunys ging jedoch nicht verloren. Die Ausrichtung auf ein letztes religiöses Ziel blieb erhalten. Lebendig blieben die seelischen Kräfte opferbereiter Hingabe, die die Kirche aufs neue geweckt hatte. Das Lehnsverhältnis, wie es sich nach der Karolingerzeit herausbildete, beruhte nicht in erster Linie auf persönlicher Treue wie die germanische Gefolgschaft. Es war vor allem auf wirtschaftliche Faktoren gegründet. Und als nach dem zweiten Kreuzzug in den kriegerischen Unternehmungen des Abendlandes wirtschaftlich politische Zwecke die Vorherrschaft erringen, wachsen die durch Cluny einseitig auf das Martyrium des Gottesstreiters bezogenen heldischen Tugenden der Tapferkeit, der Treue und des rastlosen Dranges nach Tätigkeit, wie bereits im König Rother (s. S. 109), erneut aus adlig-kriegerischem Ehrgefühl empor, aber nicht wie in früher Heldenzeit aus dem überpersönlichen Ehrgefühl der Gemeinschaft von Führer und Gefolgschaft, sondern aus dem Streben nach persönlicher Bewährung und Geltung. Als Lohn winkt das egoistische Ziel der Minne. Ritterliche *arbeit* ist jetzt nicht in erster Linie Herrendienst und Gottesdienst, sondern Frauendienst.

Man erkennt die Gefahr, in der sich das ritterliche Ideal der *êre* befindet und sucht es in hochhöfischer Dichtung durch christlich moralische Unterordnung der Wertgebiete des honestum und des utile unter das summum bonum wieder an die Gemeinschaft zu binden. Außer der sittlichen Forderung der zu einer gemeinsamen Idee verpflichtenden Artusgemeinschaft sucht der höfische Roman die Minne in ihrer guten und schlechten Wirkung — je nach der Gesinnung des von ihr Erfüllten — darzustellen oder sie in die *triuwe* ehelicher Liebe überzuleiten. Mit dem eudämonistischen Streben nach harmonischem Ausgleich und irdischer





72. Die Apostel Jakobus d. Ä. und Andreas. Kölner Dreikönigschrein des Nikolas von Verdun. 1183 bis nach 1200.

Glückseligkeit, der die Huld Gottes folgt, ist der tragische Grund eines schicksalbewußten Heldentums, der im Zeitalter Clunys durch den Ausblick auf jenseitigen Lohn, auf die Märtyrerkrone des Lebens geschwunden war, auch weiterhin unvereinbar. Das Abenteuer, das man aufsucht aus der Verpflichtung zu helfen und sich zu bewähren, oder aus spielerischem Trieb nach sportlicher Betätigung oder aus Erlebnishunger tritt an die Stelle auferlegten Schicksals, kunstgeregelter Turnierkampf ohne Einsatz des Lebens an die Stelle schicksalhafter Unerbittlichkeit und Entscheidung auf Tod und Leben.

Durch kirchliche Deutung des ritterlichen Gottesstreiters war der Blick auf das Ganze von vornherein gewährleistet: die universalistische Sicht eines immerwährenden Kampfes des Gottesreiches gegen die Mächte der Finsternis. Das gestärkte ritterliche Bewußtsein einer ordogemäßen weltlichen Verpflichtung sucht nach analoger Bestätigung durch profangeschichtliche Tradition im Sinne des mittelalterlichen Universalismus. Die Geschichte des Rittertums, die bei den Griechen (nach mittelalterlicher Auffassung vor Troja) begann und über Römer und Franken bis zur höchsten, für alle Länder vorbildlichen Blüte im damaligen Frankreich führt, ist Verweltlichung heilsgeschichtlichen Denkens, dem es nicht nur auf ununterbrochene Einheit gottgewollten, planvollen Geschehens, sondern innerhalb dieses kontinuierlichen Verlaufs auf geheime typologische Beziehung der Einzelereignisse ankommt. Der deutsche Dichter des Moriz von Craon aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, der sich in Anlehnung an Chrestiens Cligés-Prolog über die Geschichte des Rittertums Rechenschaft gibt, sieht Antike und Mittelalter nicht nur als zeitliches Nacheinander, sondern wie Altes und Neues Testament als Typus und Antitypus. Antike ist Typus der Verheißung, der die Gewähr mittelalterlicher Erfüllung in sich trägt. Der Dichter ist sich stolz bewußt, daß er selbst der Zeit der Erfüllung angehört, für die alles ritterliche Heldentum seit Trojas Tagen, in denen der Frauendienst noch nicht in Blüte stand, nur Vorbereitung bedeutet. Die Vergangenheit erhält ihren

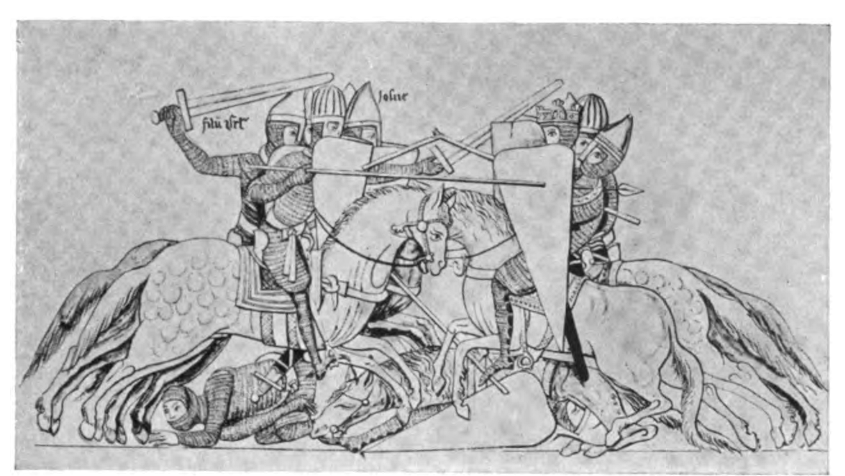
Sinn aus der ritterlichen Gegenwart, um zu eben dieser Gegenwart zu verpflichten. Das ist die kulturpolitische Aufgabe der an einen aristokratischen Kreis von Gebildeten und Rittern (clercs und chevaliers) in populärer Form gerichteten Erzählungen von Theben, Eneas und Troja, die dem hochhöfischen Roman im engeren Sinn vorausgehen. Im Gegensatz zur gleichzeitigen lateinischen Schuldichtung, die dieselben Stoffe behandelt, wollen diese volksprachigen, ungelehrten und unhumanistischen Dichtungen ritterliche Laienbildung und ritterliches Traditionsbewußtsein schaffen.

Mögen diese volksprachigen Umdichtungen auch gelegentlich in Übermittlung von Einzelwissen und Kenntnissen abgleiten, so bleibt doch der Ritterdichtung insgesamt ein von der Geistlichen-Dichtung ererbter höherer Bildungswille erhalten. Und nur eine Zeitlang, bis die in der Institution des Rittertums liegende geistlich mystische Kraft von neuem durchbrach, vermochte das ästhetische Spiel prunkvollen Zeremoniells, zauberhafter Seltsamkeiten und phantastischer Erfindungen den Glauben an Wunder und Übernatürliches zu ersetzen. Die Lust am Dinglichen und Schaubaren, in der die weltliche Ritterdichtung schwelgt, saß tiefer: das Aufblühen des eucharistischen Kults und die in jener Zeit aufkommende Empfindung der Elevation als Höhepunkt der Messe, die Vereinigung mit dem eucharistischen Christus durch persönliche Schau und Versenkung statt durch Opferung innerhalb kirchlicher Gemeinschaft erweist als letzten Grund die neu erwachte individualistische Frömmigkeit, die jetzt auch in der geistlichen Dichtung dem Dinglichen größeres Eigenrecht zubilligte, insofern die Zuordnung des Symbols nicht mehr wie in der Zeit des strengen platonischen Realismus auf Willkür beruhte, sondern im irdischen Bild selbst begründet war.

In der Übergangszeit, etwa vierzig Jahre nach Lamprecht, reizt die spätantike Alexanderfabel zu neuer Auseinandersetzung und Aneignung. Der geistliche Verfasser der in einer Straßburger Handschrift überlieferten rheinfränkischen Dichtung hält fest an der biblischen Auffassung von dem Werkzeug in der Hand Gottes (s. S. 75). Auch die weiteren Eroberungszüge und Fahrten in den fernen Osten, die dem Lamprechtschen Werk aus der alten Quelle zugefügt werden, geschehen im Auftrag der 'höchsten Gewalt'. Alexander kann und will sich ihrer Macht ebensowenig entziehen 'wie das Meer dem Sturm'. Seine nimmermüde Aktivität, sein Streben nach Weltweite und Weltherrschaft entspricht seiner ritterlichen Herrschernatur — *ih mûz beginnen ettewaz daz mir wol tût* —, die der geistliche Dichter nach 1160 bejaht, wie der Priester Lamprecht der Rache eines verletzten Ehrgefühls zustimmt. Erst als Alexander über die Weltgrenzen hinausdringt, als er in seiner Maßlosigkeit auch das Paradies mit den englischen Chören und den Seelen der Gerechten tributpflichtig machen will, als er sich in seiner Unersättlichkeit an dem vergreift, was nur Gottes ist, weist man den 'tobenden Wüterich' in seine Schranken. Er geht in sich, läßt ab von seiner Habgier und Kriegslust und übt Selbstbeherrschung in den letzten zwölf Jahren seiner Friedensregierung.

Neben dem rastlosen, nur in seiner Unbeherrschtheit getadelten Tatendrang des mutigen, kriegserfahrenen und kriegslistigen Helden wird jetzt — im Gegensatz zu Lamprecht und weit eindrucksvoller als im Rother — die humane Anerkennung des aus gleichem Ehrgefühl handelnden Gegners als ein dem neuen Ideal des ritterlichen Herrschers wesensnotwendiger Zug empfunden. Die überlieferte Szene vom sterbenden Darius im Schoße Alexanders, seine 'königlichen' Worte über dem todwunden Feind und sein mild versöhnender Abschied finden jetzt Verständnis. Alexander ist nicht mehr der erbarmungslose und unerbittliche Rächer, er hat Mitleid mit den Gefangenen. Grausamkeit gegen Hilfsbedürftige verträgt sich nicht mit ritterlicher Ehre und herrscherlicher Würde.





73. Reitergefecht. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Kopie). Um 1170.

Der Alexander um 1160 ist schon ritterlich gesehen, aber er handelt noch nicht im Dienst der Minne wie später bei Rudolf von Ems und wohl auch in den verloren gegangenen höfischen Alexanderdichtungen vor ihm. Minne ist noch nicht bindend, weder Schicksal noch Verpflichtung, Minne ist augenblicklicher Antrieb vitaler Kräfte, die Beschwerden eines harten Kriegerlebens mutig weiter zu ertragen, Minne verklärt die Wunderwelt des fernen Ostens und öffnet ihrem Erleben Herz und Sinne; aber Minne ist vergänglich wie das wunschlose Sommerglück und selige Vergessen unter den Blumenmädchen des Wunderhains, die im Schatten leben und im Herbst dahinwelken, oder wie der flüchtige Liebesgenuß in den Armen der Königin Candacis, die den Helden selbst durch die märchenhafte Pracht und die seltsamen Wunder ihres Palastes hindurchgeleitet. Wie die Königin Candacis die Liebe des Helden begehrt, dessen Leben in ihrer Hand ist, so wirbt und heischt auch in der Wirklichkeit französischer Höfe die mächtige Landesfürstin. Höfische Minne ist von vornherein und vor allem anderen Unterwerfung des Mannes unter ihren herrischen Willen wie in den Liedern des Kürenbergers, und erst später sentimentale Hingabe von seiten des Mannes. Der hellenistische Roman bot Bestätigung dieser am Hof Eleonores von Poitou und nach dessen Vorbild auch an anderen Höfen gelebten Wirklichkeit, durch die der im Fürstendienst stehende Krieger zu höfischem Minnedienst erzogen wurde. Daß Alexander beim Anblick der Candacis zunächst seiner Mutter gedenkt, bei deren Heil er schwört, der zuliebe er Mutter und Gattin des Darius großmütig behandelt, erinnert an Ruodlieb, dessen Mutterverbundenheit wohl auch eher aus dem hellenistischen Roman als aus Bibel und Legende zu verstehen ist. Immerhin ist der erotische Ton der Waldmädchen- und der Candacisepisode nicht zu überhören. Ihm ist es zuzuschreiben, daß die an antiker Epik erlernten, an Fülle und Ausführlichkeit über die Schilderungen im Rother und Herzog Ernst weit hinausgehenden Beschreibungen von Landschaften, Bauwerken, Räumen, Gerät, Schmuck, Frauen, Kunstwerken, Tieren u. a. sich so dem Ohr der ritterlichen Gesellschaft einschmeicheln, daß sie fortan zum festen Bestandteil höfischer Erzählkunst gehören.

Ist im Alexander die Minne nur ein flüchtiges Abenteuer unter andern, das die Grundkraft heldischen Strebens kaum berührt, so war indessen längst eine Dichtung herangewachsen, die sinnliche Liebe als stärkste Schicksalsmacht irdischen Daseins in den Mittelpunkt einer Erzählung rückt und mit dieser zentralen Stellung des Liebesproblems epische Dichtung zur führenden höfischen Gattung erhebt. Um diese geschichtliche Bedeutung des Tristan zu ermessen, gilt es, wie auch sonst auf dem Gebiet weltlicher Dichtung, den Blick über den Punkt deutschsprachiger Aneignung hinaus freizuhalten für die Vorgeschichte in Frankreich. Daß etwa die Aufnahme einer Dichtung in Deutschland — natürlich je nach Kultur einer Landschaft und



Heinrich d. L. und Mathilde mit ihren Vorfahren.
Helmarshäuser Evangeliar. 1175.

Sonderinteressen eines Fürstenhofs — verfrüht oder durch andere Werke längst überholt und dadurch von vornherein um ihre eigentliche Wirkung gebracht ist, läßt sich nur vom geschichtlichen Punkt der in Frankreich liegenden Entstehung beurteilen. Ein Problem, das dem mittelalterlichen Literarhistoriker auf Schritt und Tritt begegnet und vor der Gefahr bewahrt, deutsche Sonderform von ihrem abendländischen Hintergrund zu lösen!



74. Der Löwe Herzog Heinrichs in Braunschweig. 1166.

Die französische Fassung der Estoire aus der Mitte des Jahrhunderts, die dem Niederdeutschen Eilhard von Oberg vorlag, ist die höfische Stilisierung einer mehrere Phasen durchlaufenen Dichtung, deren Liebesauffassung den höfischen Artusroman, wie er in Chrestiens Werk beschlossen liegt, mitentzündete. Neben solcher Auseinandersetzung mit der Dichtung als Ganzem war es die im Werk selbst gelegene Zwiespältigkeit und Dialektik, die immer von neuem zur Stellungnahme reizte. Einer Liebesauffassung, die die Liebenden durch den Zauber des Liebestrankes vollends dem blinden Verhängnis ausliefert und sie von der Schuld ihrer ehebrecherischen Leidenschaft zu entlasten trachtet, steht die höfische Minnedoktrin gegenüber, die unausweichliches Liebesschicksal durch bewußten Minnedienst ersetzt und nur dem Eros außerehelicher Liebe die Kraft zu 'neuem Leben' eines höfischen Frauendienstes zuerkennt. Die Wirkung des Liebestrankes wird begrenzt. Die von Leidenschaft Besessenen, die unbekümmert um menschliche Grundverhältnisse und gesellschaftliche Ordnung jedes Hindernis unbedenklich aus dem Wege räumen und allen Nachstellungen und Trennungen zum Trotz ihre Liebe aufrecht erhalten bis in den gemeinsamen Tod, werden zu vorbildlichen Dienern und Märtyrern der Minne, die die Formen des Minnedienstes und Minnemartyriums bis zur endlichen Vollendung im Tod erfüllen.

Eilhard von Oberg ist sicherlich braunschweigischer Ministerial, der offenbar durch Heinrichs des Löwen enge Verbindung mit englisch-französischer Kultur verhältnismäßig früh Zugang erhielt zu dem aufsehenerregenden Werk, das aus dem Geiste der Minnekultur französischer Höfe neu geformt war. Denn daß sich die englisch-französischen Beziehungen Heinrichs und seiner Gemahlin Mathilde, der Tochter Heinrichs II. von England und Eleonores von Poitou, gerade auch auf Künstlerisches erstreckten, liegt auf dem Gebiet der bildenden Kunst offen zutage. Anknüpfend an die heimische Tradition seiner niedersächischen Stammlande machte der Welfenherzog seine braunschweigische Residenz zu einem ausgesprochenen Kunstzentrum, dem ein starker westlicher Einschlag seine besondere Note gab, und zwar in einer Zeit, als sich am staufischen Hof auch nicht die geringsten Ansätze zeigten, bildkünstlerische Kräfte zu einheitlicher Wirkung zu sammeln. Wie sehr der aus dem Westen kommende Antrieb heimischer

Kunst der Anteilnahme und persönlichen Geschmacksrichtung des Herzogs verdankt wird, zeigt z. B. das mit dem Stifterbild des Herzogspaars geschmückte Helmarshäuser Evangeliar (s. Tafel IX), das sich durch seine 'Berührung mit der Kunst der Maas und englisch-französischer Kunst' aus der Tradition der heimischen Malschule stark heraushebt. Der herzogliche Auftraggeber, der das Hildesheimer Oswaldreliquiar (s. Abb. 66f.) mit den Herrschergestalten aus englischem und sächsischem Haus schmücken ließ, bestimmte nicht nur den Inhalt der Darstellung, sondern auch ihren nach England weisenden Stil. Über die enge Beziehung des Reliquiars zu Heinrich dem Löwen besteht kein Zweifel. Auch das Stifterbild des Evangeliars, das ganz ungewohnterweise die beiderseitigen Vorfahren einbezieht, spiegelt den nämlichen Welfenstolz auf königliche Ahnen, wie er schon in der Kaiserchronik durchbricht (s. S. 96). Die mit dem englisch-französischen Stil gegebene höfische Eleganz der Figuren des Reliquiars und des Stifterbildes paßt gut zu dem Interesse an der französischen für höfische Kreise bearbeiteten Tristanerzählung.

Eilhard dichtete in der mitteldeutschen, leicht rheinisch gefärbten Literatursprache, deren Tradition durch die für den welfisch gesinnten Hochadel Bayerns verfaßten Dichtungen von König Rother und Herzog Ernst mitgeschaffen und durch den Alexander der Straßburger Fassung vorbildlich war. Um seine Leistung richtig zu werten, darf man den höfischen Geist der verlorenen französischen Quelle nicht überschätzen. Selbst der zweite Teil der Estoire, der die Liebe als höchstes Gesetz ritterlichen Daseins in der Form höfischen Frauendienstes verklärt, sieht die immer nur auf Sinnliches gerichteten Liebenden keineswegs so vorbildlich, daß nicht am Schluß ihre Schuldlosigkeit stark und sinnfällig hervorgehoben würde. Der Gedanke, die magische Wirkung des Trankes nicht erlöschen zu lassen, sondern nur abzuschwächen und damit den Liebenden nur einen Teil der Verantwortung und ihres freien Willens zurückzugeben, gehört sicherlich schon der französischen Estoire. Wenn Eilhard den Grund des Zerwürfnisses, daß Tristan den Anruf beim Namen der Geliebten überhört, im Vergleich zu der Schwere auferlegter Minnebuße als zu nichtig ablehnt — *wâ hât ir ie vornomen um einer vrauwen hulde dorch alsô cleine schulde sô vîzlîchen werben* —, so ist doch zu bedenken, daß die verfeinerte Auffassung des Anglonormannen Thomas, seine idealisierende Absicht, die vorbildlichen Liebenden von jedem Makel, auch von dem der zeitweiligen Entfremdung zu befreien, dies Motiv überhaupt nicht zuließ.

Für die Rolle der Isolde Weißhand zeigt Eilhard in der Tat geringes Verständnis. Wenigstens sträubt er sich gegen die im Angesicht des Todes gezeigte tiefe Erniedrigung der eifersüchtigen Gattin vor der opferbereiten Geliebten, indem er sagt, sie habe unüberlegt aus Einfalt gelogen. Aus dem gleichen Willen zu entschuldigen, zu mäßigen und zu dämpfen, der die Schlußszene um ihre stärkste Wirkung bringt, wird im ersten Teil der Zauber des Trankes überbetont, er soll nicht nur die Treulosigkeit Tristans, sondern auch die Maßlosigkeit seines waghalsigen Handelns erklären. Dadurch verliert die Tat aus übermenschlicher Kraft der Leidenschaft ihren heldischen Glanz und läuft Gefahr, in ein Bravourstück des 'listigen Mannes' abzugleiten oder, wie in der spät zugefügten Artusepisode, sich gar ins Schwankhafte zu verlieren. Der nämliche Vorgang wie in den gleichzeitigen Brautrauberzählungen, sobald das Ethos der Mannentreue, dem im Tristan die Grundkraft der Liebestreue entspricht, nicht mehr überzeugt! Die Nähe dieser Dichtungen spiegelt sich über Sprachlich-Stilistisches hinaus, je mehr das eigentliche Liebesproblem zurücktritt, in der Angleichung des Hauptheldes an den Brautwerber, der der Geliebten in beständig wechselnden Rollen und Verkleidungen naht und immer wieder zu überlisten versteht. Das ist etwas anderes als nur Freude an spannender Handlung, die Eilhard mit der



französischen Quelle teilt und die ihn von der psychologischen Erfassung späterer Umdichtung trennt. Die Worte, die den Hauptinhalt des Tristan umschreiben — *swaz he wundirs ie beging, und wie hers alles ane ving des her in der werlde began, und wie der listige man die vrouwin Isalden irwarp* — könnten ebensogut den Gesamtinhalt einer Brautrauberzählung meinen.

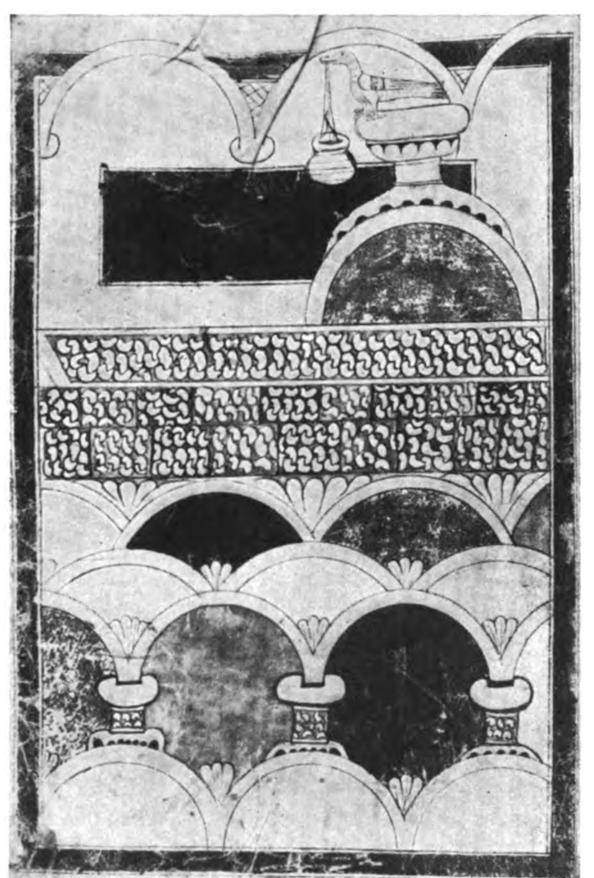
Beiden gemeinsam ist auch der ähnlich begründete zweigliedrige Bau, in dessen Rahmen Eilhard bemüht ist, die aus gleicher Stimmung gezeugten, durch Analogien und Entsprechungen aneinander gebundenen, gefühlsbetonten Einzelszenen und Bilder durch das rationale Mittel inhaltlicher Motivierung weiter zu verknüpfen, als es schon in der Estoire um 1150 geschehen war. Den gleichen Weg zu größerer Einheit zeigt das durch Anwachsen formaler Gruppenbildung bewirkte stärkere Hervortreten in sich gefestigter Inhaltsabschnitte und deren Bindung durch metrisch-syntaktische Mittel. Der Tristan geht hierin über den Straßburger Alexander einen ansehnlichen Schritt hinaus, der später rückgängig gemacht wird, als die epische Technik über wirksamere Bindemittel verfügte.

Daß die Erzählung der Kinderliebe von Flore und Blancheflur in Deutschland schon einige Zeit vor dem Tristan Eingang fand, mag daran liegen, daß dieser Minneroman, der mit der glücklichen Vereinigung der Liebenden endet, dem Rührenden und Herzbewegenden, dem einzelne Tristanszenen bis in die bildende Kunst hinein ihre Volkstümlichkeit verdanken — nach dem Geschmack jener Zeit — weiter nachgab als der Tristan. Auch der thüringische Dichter des 'Grafen Rudolf', der sich im Gefolge des Straßburger Alexander mit Eilhards Tristan und dem Trierer Floyris zu einer gemeinsamen frühhöfischen Gruppe zusammenfindet, stellt die Liebe in den Mittelpunkt seiner Erzählung und betont ausdrücklich das Höfisch-Vorbildliche dieser Liebe. Wie die Prinzessin aus höfischem Anstand ihre Liebe nicht vorher gestehen will, bevor er gesprochen, ist ebenso beispielhaft und lehrhaft gemeint wie das Festarrangement und die Erziehertätigkeit des flandrischen Grafen, der als *meister aller tugende* am Hof des christlichen Königs zu Jerusalem die neuste höfische Sitte seiner durch vorbildliche ritterliche Kultur allen deutschen Landschaften überlegenen Heimat einführt.

Das Hochgefühl der Ehre, das die ganze Ritterschaft, nicht nur des Abendlandes vom staufischen Weltkaiser bis zum letzten Ministerialen umschließt, knüpft die einer Chanson de geste entnommene Erzählung stolz an die Gegenwart, an ein Kreuzzugsereignis, das stattfand oder jederzeit stattfinden konnte: wie ein Kreuzritter seinen christlichen König verläßt und zu einem vom Standpunkt ritterlicher Ehre gleich oder gar höher geachteten heidnischen Fürsten übergeht, um fortan gegen die Christen zu kämpfen, wenn er auch nur mit flacher Klinge auf sie dreinhaut, wie der Dichter mildernd hinzufügt. Der geistliche Sinn der Kreuzfahrt, zu der der Papst aufgerufen hat, wird im Grafen Rudolf so sehr der Geltung rein weltlichen Rittertums geopfert, daß das Überlaufen vom christlichen zum heidnischen Heer, soweit aus der fragmentarisch erhaltenen Dichtung geschlossen werden kann, ohne inneren Konflikt vor sich geht und nur der Wechsel des Dienstherrn — von seiten des christlichen Königs — als Untreue gebrandmarkt wird. Hatten schon die von Geistlichen verfaßten Dichtungen von Orendel und König Oswald, von König Rother und Herzog Ernst und schließlich auch der Straßburger Alexander durch Verquickung mit Weltlichem oder durch Spiegelung im Profangeschichtlichen den Kreuzzugsgedanken verflacht und veräußerlicht, so ist im Grafen Rudolf, dessen Held vorbildlich gemeint ist, die Kreuzfahrt eine rein politische Angelegenheit ohne kirchliche Bindung. Daß ein zufälliges Ereignis der Gegenwart in einer lehrhaft gemeinten Erzählung so

wirklichkeitsnahe dargestellt wird, widersprach dem Stilgefühl der Zeit und brachte, soweit wir sehen, die Dichtung um ihre eigentliche Wirkung.

Die kulturbewußte ritterliche Gesellschaft sah ihr Bildungsideal, das zu kriegerischem und höfischem Rittertum zugleich verpflichtete, zunächst in der idealisierenden Ferne antiker Heldensage verwirklicht, die gelehrt geistliche Dichter im Auftrage fürstlicher Höfe zu deuten unternahmen. Soweit es das Verständnis der Fabel zuließ, wurde das Auftreten heidnischer Götter, vor allem ihr Eingreifen in menschliches Schicksal, aufs äußerste eingeschränkt. Die dem mittelalterlichen Dichter selbstverständliche Religiosität der Kirche wird durch diese nur der weltlichen Seite des Rittertums zugewandten Erzählungen überhaupt nicht berührt. Frankreich geht mit seiner Umdeutung antiker Sagenstoffe ins Mittelalterlich-Geschichtliche und Ritterlich-Höfische voraus, zuerst der um 1150 verfaßte Thebenroman nach der im Schulunterricht traktierten Thebais des Statius. Lassen hier die Schilderungen von Kämpfen, Gesandtschaften und Ratsszenen leicht das Vorbild der Chanson de geste erkennen, so sind es außer ausführlichen Beschreibungen von Personen und wunderbaren Gegenständen, durch die sich schon die antike Quelle auszeichnet, vor allem die eingeschalteten Liebesszenen, die die in fortlaufenden Reimpaaren verfaßte höfische Erzählung dem älteren laissengegliederten Heldenepos gegenüber abheben.



75. Grabmal Camillas. Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.

Die starke Wirkung des zehn Jahre jüngeren Eneasromans, der als Fundgrube dichterischer Motive und Muster epischer Technik in Frankreich eine ähnliche Rolle spielte wie seine Übertragung und Aneignung durch Heinrich von Veldeke in Deutschland, beruht nicht nur auf der Größe des zu Grunde liegenden antiken Epos und auf dem Verzicht der mittelalterlichen Umdichtung auf gelehrten Ballast — im Gegensatz zum vorausgehenden Theben- und nachfolgenden Trojaroman — sondern auf dem Vorsprung der Aeneis Vergils vor anderen antiken Werken auf dem Weg zum mittelalterlichen Liebesroman. Freilich war der Aufenthalt des Eneas am Hofe Didos in Carthago nur eine Episode, aber Anlaß genug, um Eneas zum Minneritter zu prägen, dem als Venussohn bestimmt ist, schon durch seine Erscheinung — bevor er von seinen Heldentaten erzählt hat — Liebe zu wecken. Die Leidenschaft Didos, durch den Zauber des Venuskusses entfacht, wird durch Eneas geschürt.

Die entscheidende Tat des französischen Dichters, die Kämpfe um die Herrschaft Italiens in Kämpfe um die Liebe Lavinias zu wandeln, macht die Didoepisode zu einem bedeutungsvollen Vorspiel, das durch seine

Gegensätzlichkeit wirken soll. Das Widerspruchsvolle der Liebe, die hier in den Tod treibt oder zu Untreue verführt und dort mit 'hohem Mut' erfüllt und Sieg und Ehre verleiht, wird bildhaft verkörpert und in Gespräch, Monolog und Brief mit den Mitteln Ovids, dessen Kasuistik und Allegorie schon der Minnedoktrin der Trobadors das Rüstzeug lieh, lehrhaft zergliedert und veräußerlicht. Daß die Unterordnung der Didoepisode unter die vorbildlich gemeinte Laviniahandlung nicht gelingt, liegt an der darstellerischen Überlegenheit und Einprägsamkeit der antiken Didofabel, der gegenüber die locker gefügte, unplastischere Laviniahandlung nicht aufzukommen vermag.

Beidemal wirbt nicht der Mann, sondern die Frau. Ob verwitwete Landesherrin oder eben erst aus ihrer Naivität erwachte wohlerzogene Prinzessin, beide setzen ihre Ehre aufs Spiel, weil sie schwächer sind als der Mann: *diu wîb sint brôder dan die man.* Das wird gestützt durch Vergils *varium et mutabile semper femina*, ist aber hier zweifellos auch im Sinn kirchlicher Wertung zu verstehen. Der Mann soll seine Gefühle verschließen und verheimlichen: *die man soln den wîben sus unmâzer minnen niht bringen innen, wand ez ne wâre nie gût, si worden alze hôch gemût und alze stolz wider die man.* Die überbetonte Selbstbeherrschung des Eneas Lavinia gegenüber geht bis zur Gleichgültigkeit, so daß der vorbildliche Sinn seines Minnerittertums ernstlich gefährdet ist, zumal die Entschuldigungen des mittelalterlichen Dichters, der den Gedanken der vom Schicksal bestimmten Gründung des römischen Imperiums fallen läßt, des Eneas Verhalten in Carthago nicht zu retten vermögen.

Wie der Minnedienst *gûter sinne* bedarf — ein deutliches Sichauflehnen gegen das Triebhafte der Tristanliebe wie in Veldekes Liedern — so sollen sich auch die in der Ehre wurzelnden heldischen Tugenden der Tapferkeit und Treue mit Besonnenheit und Überlegung paaren: *manheit unde sinne, trouwe unde minne, kûnheit unde mannes rât und willich herze zû der tât, gûte liste unde grôze kraft* werden Pallas nach seinem *êrhaften* Ende nachgerühmt; — der französische Dichter preist statt dessen die körperlichen Vorzüge des schönen Heldenjünglings. Und Eneas weiß sich nach erbittertstem Kampf um 'Königreich und Frau, um Ehre und Leben' dem unterlegenen Turnus gegenüber zu beherrschen, weil er sich trotz allem der heldischen Tugenden seines Gegners bewußt bleibt. Daß Turnus dennoch den Tod erleidet, ist Folge seiner unbeherrschten *girheit*, die ihn zum Leichenraub trieb. Der stets beherrschte *sige-* und *minnesâlege* Eneas wird dagegen durch Frau und Königreich belohnt. Die Festlichkeiten seiner Krönung und Vermählung, sagt Veldeke, wurden nur durch das Hoffest Barbarossas in Mainz (i. J. 1184) übertroffen, wie auch der Dichter des Grafen Rudolf die Feste am kaiserlichen Hof als anderen Fürstenhöfen völlig unerreichbar hinstellt.

Der erziehliche Ernst des deutschen, ritterlichem Ministerialengeschlecht entstammenden Dichters, der höfische Zucht und Sitte auf Kosten der Lebenswahrheit seiner französischen Vorlage bis zu regelhafter Verallgemeinerung idealisiert, sieht mehr auf die einzelne Handlung als auf die Person und verliert sich weiter in vorbildlich gemeinte Einzelheiten als der Franzose. Aus didaktischem Streben nach Eindringlichkeit sind die Beschreibungen selbständiger geworden und noch weniger in die Handlung verflochten als im französischen Roman. Rationelle Erwägung dämpft das Übertriebene in den Schilderungen des Wunderbaren, obwohl doch diese Schilderungen von vornherein gerade das Phantastische wollen. Anders als im Straßburger Alexander knüpfen sie an die Wirklichkeit römischer Monumente, an liturgische Kultgeräte und unverstandene antike Schilderungen wissenschaftlich astronomischer Bauten und Instrumente. Und Veldeke hat das Geschichtliche dadurch besonders unterstrichen, daß er die Heldenlaufbahn des Eneas einmünden läßt in die römische Geschichte





76. St. Servatius. Servatiusschrein in der Servatiuskirche zu Maastricht. Um 1165.

mit dem Ausblick auf die Erlösungstat Christi unter dem Friedenskaiser Augustus.

Die Servatiuslegende gab Veldeke Gelegenheit, das Interesse am Geschichtlichen noch stärker zu bekunden sowohl bei den Ereignissen des Lebens wie bei den Wundern nach dem Tode des Heiligen als eines durch die Zeiten wirkenden, immer lebendigen Gnadengutes. Der Dichter folgt der lateinischen Quelle, seinen Heiligen mit den höchsten Ehren irdischer Abkunft und göttlicher Berufung zu bedenken. Keinem geringeren Geschlecht als dem der Gottesmutter und Elisabeths entsprossen wird ihm vom Apostelfürsten selbst die höchste Schlüsselgewalt übertragen. Der Schlüssel, der diesen Akt bestätigt, befindet sich im Maastrichter Domschatz unter der Obhut des Kustos Hessel. Servatiusreliquien und -legende sollen sich gegenseitig erklären und bewahrheiten. Neben der Verehrung des Heiligen im allgemeinen will der Dichter nach dem Vorbild seiner Quelle für den Kult der Maastrichter Servatiusreliquien Stimmung machen, ohne jedoch den ortgebundenen volksreligiösen Absichten, die sich mit denen der Chanson de geste berühren, soweit nachzugeben, daß er das Geschichtsgerüst der Vita einem beliebten Erzählmotiv zuliebe opfert, um etwa den Stoff einem größeren Publikum schmackhaft zu machen. Daran hindert ihn die Zucht seiner gelehrten Bildung, die ihn auf sprach- und verskünstlerischem Gebiet zu normgebender Leistung befähigt. Der bedeutsame Schritt, der das Mundartliche abstreift und das immer deutlicher heraustretende neue Versideal festigt, wurde schon im Servatius vollzogen, wenn er auch erst in Verbindung mit der neuen höfischen Darstellung der Eneide allgemeine Geltung erlangte. (Die Annahme, der Servatius sei vor der Eneide gedichtet, läßt vermuten, daß die schon neuhochdeutsche Bedeutung des Wortes *stat* im Servatius noch als mundartlich empfunden und darum in der Eneide gemieden wurde.) Ob dieser Schritt so zustande kam, daß der limburgische Dichter den Heimatdialekt seiner Minnelieder zunächst mit einem hochdeutschen Nachbardialekt (d. h. Literaturdialekt) vertauschte, um dann erst später von Thüringen aus der endgültigen Redaktion der Eneide ein übermundartliches hochdeutsches Gepräge zu geben, ist schwer zu ent-

scheiden. Wahrscheinlich strebte das Bewußtsein deutscher Kulturzugehörigkeit der niederlothringischen Grenzlande schon im Servatius trotz allen noch vorhandenen Unzulänglichkeiten über die mittelfränkische Literatursprache des Straßburger Alexander hinaus, wie denn gerade der übermundartliche Charakter der ersten Eneidefassung mit dazu beigetragen haben wird, daß die Dichtung von Cleve nach Thüringen verschleppt wurde. Die Pflege mittelhochdeutscher Gemeinsprache gründet in dem Willen zu gemeinsamer ständisch abgehobener Kultur, die die höfische Gesellschaft zu gemeinsamer Sitte, Sprache und Dichtkunst, zu gemeinsamer Form verpflichtet, aber der entscheidende Anstoß kam nicht aus sicherem Besitz der Mitte, sondern aus dem Erlebnis eines großzügigen Neben- und Gegeneinanders von Deutsch und Romanisch, wie es nur in einer westlichen Grenzlandschaft völlig zu überzeugen und hinzureißen vermochte. Mit dem Streben nach gemeinsprachlicher Entscheidung und Eindeutigkeit hängen Veldekes Bemühungen um den reinen Reim, durch romanisches Vorbild gefördert, auf das engste zusammen.

Rudolf von Ems umschreibt die Tat Veldekes, die die Dichter der Folgezeit verpflichtet und zur Neubearbeitung der noch lebensfähigen vorveldekeschen Dichtung zwingt, wenn er sagt, daß Veldeke zum ersten Male richtige Verse gebaut habe. Gemeint ist der durch Veldeke gefestigte neue Sprechvers, dessen Rhythmus nicht mehr wie in germanischer und — nach karolingischer Unterbrechung — auch in romanischer (frühmittelhochdeutscher) Zeit der Steigerung des natürlichen Sprachfalls dient, sondern dem Sprachrhythmus selbständig gegenübersteht. Der Vierheber Veldekes in seiner beschränkten Füllungsfreiheit und Angleichung von Haupt- und Nebentönen ist ein formales Apriori, das natürlichen, zum Gegensätzlich-Bewegten und Pathetischen neigenden Ausdrucksreichtum in höfische Künstlichkeit eines gleichmäßig gedämpften Unterhaltungstons wandelt. Das Gegenspiel von Sprach- und Versrhythmus, dessen Überordnung ohne französisches Vorbild unmöglich wäre, fordert eine verfeinerte Kunst, deren eigenste Reize in der Überwindung versrhythmischer Fesseln liegen.

Nach Ansicht der großen Dichter der Folgezeit hat Veldekes 'Kunstverstand' den neuen höfischen Stil nicht nur im Sprachlich-Verskünstlerischen, sondern auch im Motivischen und Erzählerischen geschaffen. Schon im engsten Kreis seiner ersten Bewunderer am Thüringer Hofe, die ihm bei der sprachlichen Glättung der letzten, vor 1190 vollendeten Ausgabe behilflich gewesen sein mögen, wird der Eneide-Dichter Meister genannt. Dies 'Meister' geht auf den Künstler, es meint den Ruhm des gelehrt-ritterlichen Dichters, aber nicht den Beruf eines Magisters. Die sprichwörtliche Meisterschaft Veldekes, das Wieder- und Wiederbetonen seiner *wîsheit* wird jedoch erst voll verständlich aus dem unvergleichlichen Ruhm des großen römischen Eneasdichters und dem magischen Abglanz auf seinem mittelalterlichen Verkünder.

Herbort von Fritzlar, der eine Generation später im Auftrag des Landgrafen Hermann Veldekes Aufgabe wieder aufnimmt, spricht es offen aus, daß ernsthafte, auf schriftlicher Überlieferung beruhende Dichtung Gelehrsamkeit voraussetze. Wie Benoîts Trojaerzählung wurde auch die Bearbeitung Herborts als Vorgeschichte zum Eneasroman verstanden, dem die gemeinsame Überlieferung von Herbort und Veldeke in der Heidelberger Handschrift Ausdruck gibt. Dem sippemäßigen Denken der Zeit, dem außer Römern und Franken noch andere abendländische Stämme und Geschlechter von trojanischer Abstammung galten, waren Troja- und Eneassage nicht Geschichte schlechthin, Geschichte irgendwelcher untergegangener Völker und Herrscherhäuser, sondern Geschichte eigener, bis in die Gegenwart wirkender, volkhaft bedingter Kräfte und heldischer Anlagen. Der pragmatische Geschichts-



charakter des knappen, fast alles Mythologische abstreifenden Prosaberichts des Dares Phrygius, der den Krieg als Augenzeuge auf trojanischer Seite miterlebt haben will, hat sich — allen romanhaften Einlagen und Aufschwellungen zum Trotz — über Benoîts chronikartige Behandlung und Reihung bis in Herborts kürzende Darstellung erhalten, so daß sich ein Vergleich der Trojadichtung als Ganzes mit der in unmittelbarer Anschauung des größten römischen Epos geformten Eneide von vornherein verbietet. Die mittelalterlichen Trojadichter haben ihren Stoff nicht künstlerisch, sondern nur gedanklich bewältigt. Herborts schematische Gliederung der Schlachten und ihre Anordnung nach der Größe des nur behaupteten, aber nicht dargestellten Leides, das sie verursachten, hat mit künstlerischer Ordnung und Komposition nichts zu schaffen.

In Einzelheiten schreitet Herbort aus gewandeltem Lebensgefühl der Zeit über die fünfzig Jahre ältere Dichtung Benoîts hinaus. Die stärkere Betonung der Leiden und Klagen, die — fern von höfischer Freude an festlichem Turnier — Krieg und Ernstkampf über die Menschheit bringen, rückt in die Nähe von Wolframs Willehalm sowie der heldenepischen Not- und Klagedichtung. Herborts Minneepisoden weisen dem Mann eine aktivere Rolle zu als Benoît und Veldeke, wobei das erhöhte psychologische Interesse am Seelenleben des Mannes mehr durch Ovidische Liebesdoktrin als durch den Minnesang gefördert wird. Wie Veldeke und die meisten deutschen Dichter nach ihm idealisiert auch Herbort aus lehrhafter Absicht über die französische Quelle hinaus, verteidigt gleich zu Beginn die *triuwe* als unerläßliche heldische Grundtugend und plädiert für die Unschuld der Frau aus höfischer Rücksicht, die ihn ähnlich wie Hartmann in bedenkliche Dialektik verstrickt. Jedoch ist das Höfische bei ihm mehr ein Wissen als eine Haltung, die jederzeit möglichen Entgleisungen in Übertreibungen und Derbheiten sprechen eine genügend deutliche Sprache.

Der Stil, nicht Ausdruck innerer Notwendigkeit, sondern Probe und Exempel eines in harter Zucht erworbenen sprach- und verskünstlerischen Könnens erhält neues Licht durch die Herbort mit Recht zugeschriebene Pilatusdichtung. Der gekünstelte Ausdruck ihrer mit sichtbarem Stolz vorgetragenen Einleitung, die den Ernst eigener dichterischer Mühen mit handwerklichem Schaffen vergleicht, setzt die sprachliche Leistung Hartmanns, Gottfrieds und Wolframs voraus. Die nur fragmentarisch erhaltene Legende selbst sticht durch ihren schlichten Ton wohltuend von der prunkvollen Rhetorik des Eingangs ab. Für den Fritzlarer Dichter ist die Sage vom Mainzer Königssohn, der, nicht durch göttliche Weisung, sondern durch menschlich überhebliche Ergründung der Konstellation der Sterne ins Leben gerufen, nur Unheil und Verderben stiftet und schließlich zum Mörder Christi wird, bei aller heilsgeschichtlichen Bezogenheit gleichzeitig natürliche Geschichte der engeren Heimat und damit der Vergangenheit des eigenen Volkes. Davon zeugt der nationale Unterton, mit dem erzählt wird, wie es niemand unter dem gewaltigen Julius Caesar am römischen Hofe wagt, den dort als Geisel lebenden Pilatus für seine Ermordung des französischen Königssohnes mit dem Tod zu bestrafen: *do entlînen sî dem rehte* (wichen dem Recht aus), *si vorhten sîn geslehte und tûtisch volk mêre dan die Karlingêre.*

In den Verwandlungen Ovids, die der scholasticus Albrecht von Halberstadt, Chorherr des Stiftes Jechaburg im Jahre 1210 zu übertragen begann und in den letzten Jahren des Landgrafen Hermann zu Ende geführt haben wird, reichten die Berührungen mit antiker Heldensage nicht aus, um eine profangeschichtliche Verknüpfung zur Gegenwart herzustellen, wie denn auch keine Möglichkeit bestand, den gesamten Zyklus der Erzählungen ins Ritterlich-Höfische umzuformen. Darin liegt der große Unterschied zu Veldeke und Herbort, durch





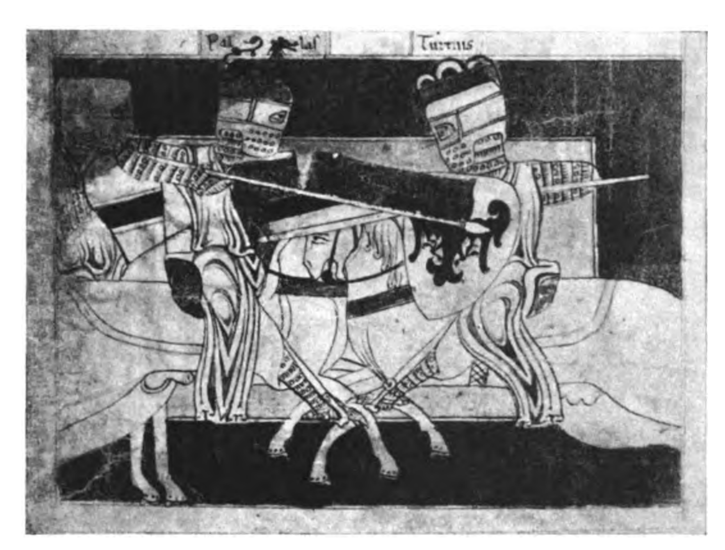
Turnus zieht gegen Eneas; Camilla ersticht Tarcon.
Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.

den Albrechts Dichtung abseits steht. Der geistliche Standpunkt, der antikes Geschehen heilsgeschichtlich einordnet, kommt nur im äußeren Rahmen von Prolog und Epilog zu Worte. Den Dichter reizte das Fremdartige und Wunderbare, das er seinen Hörern dadurch nahezubringen sucht, daß er die Ovidischen Gestalten der niederen Mythologie durch dämonische Wesen des deutschen Volksglaubens ersetzt, ohne jedoch zu bedenken, daß das Interesse am Wunderbaren und Phantastischen, wie es der höfische Roman spiegelt, gerade nicht der Stimmung des Mythischen, sondern 'gesteigerter Freude am Dinglichen' entsprang. Und um an einzelnen ausgewählten Stücken der Metamorphosen psychologisches Erzählen und dialektisches Zergliedern seelischer Vorgänge zu lernen, wie es um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich der Fall war, war die Zeit vorüber, seitdem der ovidisierte Eneasroman diese Kunst vor jedermann ausbreitete. Der Zyklus als Ganzes hätte auch ein halbes Jahrhundert früher ebensowenig Erfolg gehabt wie die Dichtung Albrechts, die nur in Jörg Wickrams Bearbeitung (1545) auf uns kam.



77. Eneas und Dido reiten zur Jagd; Liebesszene. Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.

Zu den Bemühungen um den Geschichtsroman, die in Deutschland von Veldeke ausgingen und von Herbort weitergeführt wurden, gehört der Eraclius des hessischen Dichters Otte, der sich selbst einen *gelêrten man* nennt. Notar eines bairischen Hofs, vielleicht in der Kanzlei des Wittelsbachers Ludwigs I. tätig, greift er mit dem 'Eracles' Gautiers von Arras zu einer französischen Dichtung der 60er Jahre, die nach Form und Gehalt in der Richtung der Erzählungen antiker Heldensage liegt. Sie schöpft aus der legendären byzantinischen Geschichte des 7. Jahrhunderts, spielt auf antikem Boden und in antiker Umwelt, aber in einer christlichen Epoche. Damit war den vorausgehenden antiken Erzählungen gegenüber unter Wahrung gleicher Zeitperspektive eine tiefere Durchdringung mittelalterlich höfischer Problematik und geschichtlicher Substanz gewährleistet. Obwohl Otte *diu manicvalden wunder, diu got mit Eraclîô begie,* vor allem die wundersame Wiedergewinnung des Kreuzes durch Eraclius als Inhalt und Ziel seiner Dichtung nennt, steht im Mittelpunkt die Liebesgeschichte von der Kaiserin Athenais und dem schönen Parides. Wie in der französischen Quelle ganz außerhalb des Legendären verficht sie die Minnethese von der Verwerflichkeit der *huote,* der mißtrauischen Beaufsichtigung der Gattin, wodurch auch die Tugendhafteste zur Untreue verleitet wird. Läßt *huote* beim Mann, dessen Eifersucht sie anordnet, auf Mangel an Selbstbeherrschung



78. **Turnus kämpft mit Pallas. Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.**

schließen — *die mâze hête er begeben, als diu minne wolde, sus muoser leben* —, so liegt ihre Gefahr für die Frau in der weiblichen Schwäche als solcher begründet, die von Otte ebenso offen und 'unhöfisch' wie von Veldeke (s. S. 141) der kirchlichen Auffassung entsprechend zugegeben wird: *ir erkennet niht des wîbes art. diu unsælde ist ir beschert, swaz man ir ernestlîchen wert, daz sie des aller meiste gert, ob sies doch nimmer wirt gewert, alsô brœde ist ir der lîp. gedenket an daz êrste wîp, von der ist disiu nôt beliben.* Minne überfällt Mann und Frau wie eine Krankheit, setzt Leben und Ehre aufs Spiel und verstrickt in Schuld und Sünde. Wo der französische Dichter, an dessen Werk Marie von Champagne teilhat, entschuldigt, ergeht sich die Ehebrecherin der deutschen Dichtung in reuevoller Klage, die die Schuld des andern willig auf sich nimmt: *unser beider missetât sult ir an mir einer rechen. man solde durch mich stechen ein wol snîdendez swert, des wære ich eine wol wert; ode brennen ûf einer hürde. swie wê mir dar umbe würde, daz hete ich verdienet eine.* Kaiserlicher Ehre geht sie verlustig, aber da der Kaiser selbst sich mitschuldig fühlt, nicht des Lebens. Der Geliebte wird ihr zugesprochen, und die schicksalhafte innere Gemeinschaft mit ihm läßt — wiederum anders als bei Gautier — Armut und Entbehrung freudig ertragen und früheres Wohlleben im kaiserlichen Palast gering erachten.

Sprichwörtliche, zur Banalität verwässerte lehrhafte Verallgemeinerungen des Franzosen finden bei dem auf gelehrte Bildung und Lebenserfahrung gleich stolzen Hofbeamten Anklang, weniger die allzu breit ausgesponnene Zergliederung der Gefühle, aus der ersten Darstellerfreude der 60er Jahre des 12. Jahrhunderts verständlich. In der deutschen Dichtung fließen die Gespräche schneller und sind gegenständlicher. Charakteristisch für die unbefangene und plastische Sehweise Ottes, vielleicht an der lateinischen Komödie erzogen, ist die Darstellung der Kupplerin Morphea, die sich mitsamt den Klagen über selbsterlebte Intrigen *bœser hoveliute* und *hovegallen* in einer anderen Richtung als der des idealistischen höfischen Romans bewegt.

Gelehrte Bildung, die Otte mit Veldeke und Herbort verbindet, begnügte sich nicht mit der selbstverständlichen Analogie eines Kreuzzuges der Gegenwart zum Zug des Eraclius gegen das Perserreich, wie sie die französische Quelle mit den bereitliegenden Mitteln der Chanson de geste ausgeführt hatte. Otte versucht unter Verzicht auf die Helenalegende eine profangeschichtliche Verknüpfung mit der Gegenwart durch Geschehen in der Zeit. Und indem er am siegreich heimkehrenden Kaiser die Sünde seiner Hoffahrt beim Einzug in Jerusalem stärker rügt als der Franzose und außerdem von seinem ketzerischen Unglauben berichtet, löst er die statische Ruhe des mit übernatürlichen Kräften begabten, unentwegt zu Gott stehenden Helden in menschliche Bewegung wiederholter Ab- und Hinkehr zu Gott, so daß auch der legendäre Kern selbst beginnt, in natürliches Geschehen zu zerrinnen. Der den

Heidenkämpfen innewohnende metaphysische Gegensatz von Gott und Teufel tritt in der vierzig Jahre jüngeren deutschen Dichtung so weit zurück, daß die heidnischen Gegner gerechter beurteilt und die ritterlichen Eigenschaften des persischen Königssohns anerkannt werden.



79. Turnus raubt Pallas den Ring. Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.

Der französische Abenteuerroman von Athis und Prophilias aus dem Ende des 12. Jahrhunderts gibt vor, ein antiker Geschichtsroman zu sein und wird von seinem deutschen Bearbeiter im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts als solcher hingenommen. Der deutsche Dichter vermehrt die antiken Farben und charakterisiert durch Veraltetes der letzten Vergangenheit — *nâch den alden siten* —, zieht aber aus der idealistischen Absicht des höfischen Romans auch das Neueste französischer Mode herein, um dessen Vorbildlichkeit es ihm letztlich zu tun ist. Sein Gefühl für 'Geschichte', natürlich innerhalb mittelalterlicher Grenzen, ist Zeichen gelehrter Bildung, die bei ihm ebenso wie bei seinem hessischen Landsmann Herbort durch den sprachlichen Stil zum Ausdruck kommt. Die gekünstelte, durch die hohe Sprachkultur der großen höfischen Dichter bedingte Manier seltener Reime und Worte sowie eigener Neubildungen beruht in beiden Fällen auf unmittelbarer Einwirkung des ornamentalen Stils zeitgenössischen Lateins. In den Antithesen der Klage des Theseus um den Verfall des Rittertums — *die rittir virterbin, die nicht in wâpin werbin, die mildin virkargin, die guotin virargin, die minnindin virminnin* — unterstützt sie die Prägnanz sentenzartiger Sprechweise. Wäre uns die ganze Athisdichtung, insbesondere ihr Anfang und Schluß erhalten, würde sich der Verfasser mit dem gleichen Gelehrtenstolz wie Herbort nennen.

Wie Herbort kürzt er die vorgefundene Dichtung, deren Kernerzählung der Freundschaft zweier zu äußerstem Opfer bereiter Männer schon im Französischen durch Kampf- und Liebesabenteuer überwuchert wurde. Ihn fesselt das Gegenständlich-Ruhende der Beschreibung: in der Kampfschilderung, deren Vorliebe er mit Herbort und dem antiken Geschichtsroman teilt, fesseln Waffe und Waffenschmuck bis in kleinste Einzelheiten. Seine Teilnahme an Seelischem bekundet er durch detaillierte Verdinglichung der Gebärde, durch Schilderung der Farben schimmernder Tränen, durch Beschreibung des schmerzhaften Ausdrucks eines Mundes, die, zuerst den unteren, dann den oberen Teil schildernd, nicht weniger als zehn Verszeilen in Anspruch nimmt.

Zu dieser auf Gegenständliches und Tatsächliches eingestellten Richtung des höfischen Geschichtsromans, die in Deutschland von Veldeke eingeleitet wird und sich in einem gewissen Gegensatz zum Artusroman befindet, gehört auch die südrheinfränkische Dichtung von Moriz von Craon — wohl wenige Jahre jünger als der Athisroman —, deren ritterlicher Verfasser über keine gelehrte Bildung verfügt. Freilich wird die clergie des Chrestienschen

Cligésprologs schon vom französischen Craondichter fortgelassen und die *êre* des Rittertums (chevalerie) schon von ihm zum einzigen Maßstab der Stärke und sittlichen Kraft der Völker erhoben sein. Aber das Geständnis ungenügender Vertrautheit mit der Trojadichtung gehört dem deutschen Dichter.

ritterschaft war seit je mit Frauendienst verbunden. Troja ward um einer Frau willen belagert. Aber erst die gegenwärtige Blüte französischen Rittertums, für die übrigen Völker vorbildlich, führte zu völliger Verschmelzung von Rittertum und Frauendienst. Der Weg zu ritterlicher *êre* geht nur über die Minne, die 'mehr zur *stæte* zwingt als der Kaiser'. *stæte* verlangt vom dienenden Ritter rastlose *arbeit* im 'Turnieren und Geben', kämpferische Leistung und Freigebigkeit, von der Frau Erfüllung verheißenen Liebeslohns. Nichtgewährung des verdienten Lohns ist Frevel und Sünde an weiblichem Ansehen und weiblicher Ehre und gefährdet den Bestand des Rittertums. Wie schwer sich ein Verstoß gegen das Minnegesetz *stæten* Lohnes rächt, wird beispielhaft an einem Minneabenteuer erhärtet, das die französische Dichtung der sechziger Jahre von Herrn Moriz von Craon, einem durch kriegerische und staatsmännische Leistungen bekannten Ritter und Minnesänger, noch zu seinen Lebzeiten erzählt, indem sie Tatsächliches und Ersonnenes — die ritterliche Kontrafaktur zu Motiven antiker Heldensage spielt dabei eine Rolle — mit dem schwankhaften Abenteuer eines fablel verbindet. Die geschichtlich einordnenden und verknüpfenden Gedanken der Einleitung sind dazu da, dem einmaligen Gegenwartsgeschehen der Erzählung typische Bedeutung zu geben.

Der schwere Ernst des deutschen Dichters verkennt den leichten Ton der Ironie und den raschen Vortrag des knappen novellistischen Stils, aus dem heraus man es sich leisten kann, überspitze Formulierungen und Bedenklichkeiten einem erwählten, vom Geist des anglonormannischen Hofs berührten Kreis adliger Damen und Herren vorzutragen. Der deutsche Dichter schweift ab, weicht aus und dehnt vor allem die Beschreibungen des Wunderbaren, er ergänzt Dargestelltes durch didaktische Erörterungen, weil ihm das Ganze eines höfischen Romans vorschwebt, dessen Rahmen er aus Mangel an Gegenständlichem vergeblich zu füllen trachtet. Seine Sentimentalisierung des Stoffes hat den ironischen Unterton, an dem das hineingezogene fablel nicht unbeteiligt ist, wenn auch nicht erstickt, so doch wesentlich geschwächt.

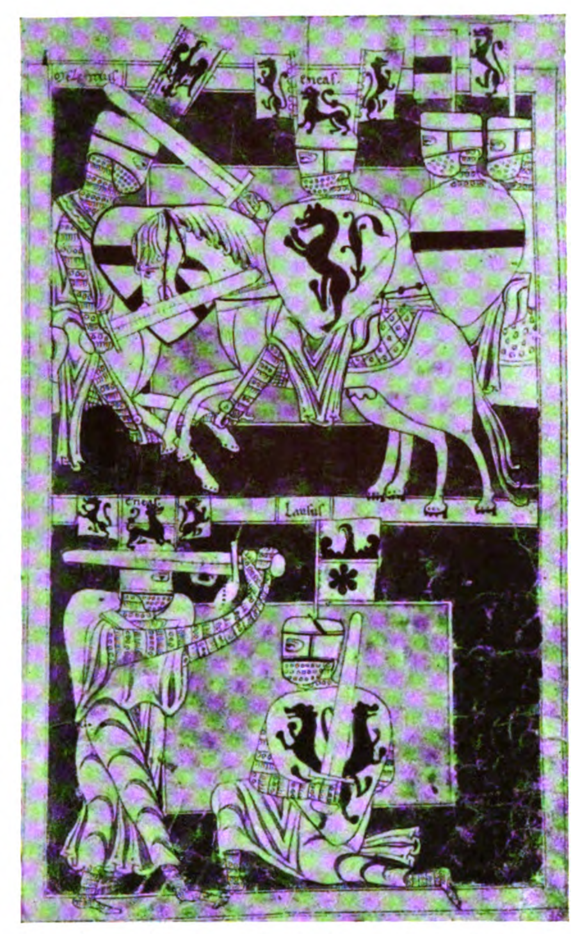
b) Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg

Eng verwandt mit dem französischen Roman antiker Heldensage ist die Reimchronik, die sich am anglonormannischen Hof gleichzeitiger Pflege erfreut. Ausgehend von Ereignissen antiker Sage und Geschichte leitet sie in ununterbrochener Folge zur eigenen nationalen Vergangenheit hinüber, indem sie aus schriftlicher und mündlicher, gelehrter und volkstümlicher Überlieferung schöpft. Nach dem Vorbild von Galfrieds Historia regum Britanniae (1135) erscheint in dieser vulgärsprachigen Geschichtsdichtung die Zeit König Arturs als Glanzzeit britischer Geschichte. Die Idealisierung zum siegreichen Nationalhelden, der durch kriegerische Taten das Inselreich von Sachsen und Römern befreit, wird in erster Linie der gelehrten Seite der Überlieferung zu danken sein. Diese gelehrte Grundlegung erklärt den 'geschichtlichen' Geist, der antikisierenden Roman und vulgärsprachige Reimchronik dem Artusroman gegenüber zu einer gemeinsamen Gruppe verbindet.

Ist es vom Standpunkt deutscher Literaturgeschichte unzulässig, antiken Geschichtsroman und Artusroman als zeitliches Nacheinander im Sinne einer einsträngigen 'Entwicklung' zu begreifen, so steht diese Auffassung auch im Hinblick auf die Phase der ersten Heraus-



bildung in Frankreich auf sehr schwachen Füßen. Behauptet auch der Thebenroman unumstritten die frühste Stelle, so ist doch der zeitliche Vorrang des Eneas- und Trojaromans vor dem Erec keineswegs gesichert. Die französische Literaturgeschichte beginnt daher mit vollem Recht das Verhältnis des Artusromans zum antikisierenden Roman mehr als Nebeneinander verschiedenartiger dichterischer Gattungen und Haltungen, denn als Nacheinander verschiedengradiger Entfaltungen ein und derselben Art der Erzählkunst zu sehen.



80. Eneas im Kampf mit Mezentius; Eneas im Kampf mit Lausus. Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.

Der Artusroman, der Geschichtliches abstreift — Namen von Personen und Schauplätzen haben hier keine zeitlich oder räumlich begrenzende Aufgabe —, um das Lebensgefühl der höfischen Gesellschaft der Gegenwart ungehemmt und eindeutig zum Ausdruck zu bringen, nähert sich in dieser Loslösung vom Geschichtlich-Einmaligen nur äußerlich der volkstümlichen Überlieferung. Die den Artusroman von innen her formende Idee ist nicht aus mündlich überlieferter Sage zugewachsen, sondern Eigentum eines im Besitz geistlicher und höfischer Bildungsgüter der Zeit befindlichen Dichters, der die überkommenen Motive bretonischer und antiker Sage souverän verwendet und mit eigenen Erfindungen verbindet, um sie dem von ihm gestalteten Ideal der ihn tragenden höfischen Gesellschaft dienstbar zu machen. Das Wesen dieser Neuschöpfung Chrestiens erschließt sich aus der in ihr verkörperten Idee und der sie nährenden höfischen Gesinnung, aber nicht aus der Struktur der einzelnen Teilen zu Grunde liegenden Fabel eines Märchens, einer Sage oder sonstigen Erzählung. Die Frage nach der verwendeten objektiven Form ist erst in zweiter Linie zu stellen, wenn etwa die einheitliche Durchführung der dichterischen Idee dadurch gefährdet wird, daß sich der Dichter von der mündlichen Überlieferung streckenweise allzu sehr treiben läßt. Chrestien scheidet ausdrücklich zwischen 'matière' und 'san' — Stoff und Idee —, und das Publikum des Dichters ist so sehr in geistlich symbolischer Auffassung erzogen, daß es auch im Bereich weltlicher Erzählung über ihren wörtlichen Inhalt hinaus nach beispielhafter Bedeutung fragt, auch wenn sich Erzählung und Sinn ebensowenig restlos decken, wie etwa im geistlichen Gedicht von der Hochzeit (s. S. 59).

Am Anfang des Lebenswerkes Chrestiens von Troyes steht die verloren gegangene Bearbeitung von Ovids Ars amatoria: Lehre und Doktrin vor der angewandten epischen Darstellung festigend. Denn die Handlung seiner epischen Dichtung entfaltet sich nicht nur aus den Forderungen höfischer Ethik im allgemeinen, sie kann sich auch entzünden an der Kasu-

istik höfischer Liebesdoktrin, die an ganz bestimmten Konfliktlagen sichtbar wird. Freilich ist der Konflikt zwischen Rittertum und Ehe im Erec, der bei veränderter Störung des Gleichgewichts im Yvain wieder aufgenommen wird, als Ganzes viel zu allgemein gehalten, als daß von einer rationellen Vergewaltigung die Rede sein könnte. Der Protest des Cligés gegen die geteilte Liebe Isoldes durch Verkehrung der Tristanhandlung mag im einzelnen zu konstruiert erscheinen, wie die epische Verwirklichung des aus der Trobadorlyrik abstrahierten Minnerideals im Lancelot wohl darum von Chrestien nicht zu Ende geführt wurde, weil nach dem von der fürstlichen Gönnerin bestimmten 'san' das höfische Endziel ritterlicher Ehre der Minne geopfert werden sollte. Der Erzähler Chrestien zeigt sich gerade darin in seiner ganzen Größe, daß das rationelle Gerüst der Idee und der Kasuistik wenn nicht immer restlos im epischen Bau aufgeht, so doch nirgends aufdringlich hervortritt.

Trotzdem die Erziehung des Helden durch ritterliche, im Dienst der Minne stehende *arbeit* mit dem Ziel der Ehre im Hinblick auf die höfische Gesellschaft dargestellt wird, läßt die einzelne konkrete Situation des ritterlich kämpferischen Daseins, dessen umfangreiche Schilderungen einen ansehnlichen Teil jedes Artusromans ausmachen, häufig genug die verpflichtende Bindung an die Gesellschaft vermissen. Der Mittelpunkt der Artusrunde strahlt keine lehnsherrlichen Kräfte aus, wie das beim Prototyp des Kreises um Karl der Fall ist. Die Artusritter sind nicht durch persönliches Treuverhältnis von Herr und Mann, sondern durch eine den Kreis beherrschende Idee miteinander verbunden. An die Stelle der gemeinschaftbindenden Kräfte von Glaube und Heimat sind die egoistischen Motive der Minne und der persönlichen Ehre getreten. Massenschlacht ist durch Turnier oder turnierartige Einzelkämpfe verdrängt, die um ihrer selbst willen gefochten werden. Allerdings zeigt sich darin bei Chrestien ein beachtlicher Wandel, wenn wir etwa den Yvain mit dem Erec vergleichen, daß die ritterliche Einzeltat nicht erst auf dem Weg der Gesamterziehung des Helden, sondern unmittelbar der Gesellschaft zugute kommt. Die selbstlosen Kämpfe für bedrängte Frauen, für Witwen und Waisen der höfischen Gesellschaft und für den Bestand rechtlicher und gesellschaftlicher Ordnung haben die Kämpfe, die nichts als Mutproben sind, immer mehr verdrängt. Außer der gesellschaftlichen Forderung erfüllen sie unmittelbar die Verpflichtung zu christlichem Rittertum, dessen gemeinschaftsgebundenes Ideal in Chrestiens letzter unvollendet gelassener Dichtung von Perceval sichtbarere Form erhalten sollte.

Dem deutschen Dichter Hartmann von Aue lag der Weg Chrestiens abgeschlossen vor, als er Anfang der 90er Jahre des 12. Jahrhunderts seine epische Dichtung begann. Innerhalb der schwäbischen Heimat — schwäbisch im weiteren Sinne gemeint —, scheint der Name von Aue, mit dem der Dichter sich und seinen Herrn benennt, zunächst auf die nordöstliche Schweiz zwischen Thur und Rhein südlich Schaffhausen zu weisen. Denn die Herren von Wespersbühl, die hier am rechten Ufer der Thur saßen, führten das nämliche Wappen, das die Stuttgarter und große Heidelberger Handschrift Hartmann zuschreibt, und wurden als Lehnsleute der Reichenauer Abtei Auer genannt. Ob Hartmann als vermutlich Angehöriger dieses Wepersbühler Geschlechts im Dienst der benachbarten Herren von Tengen, die sich nach dem in ihrem Besitz befindlichen Eglisau — früher Au — auch von Aue nannten, oder im Dienst der in der Nähe von Freiburg im Breisgau nachgewiesenen Herren von Aue stand, durch die er Beziehungen zum Zähringer Hof erhalten haben könnte, läßt sich nicht entscheiden.

Hartmann nennt sich selbst einen gelehrten Ritter: *ein ritter sô gelêret was daz er an den buochen las swaz er dar an geschriben vant.* Seine gelehrte Bildung läßt darauf schließen, daß er ursprünglich für den geistlichen Beruf bestimmt, nicht die äußere, sondern die innere



Klosterschule — vielleicht der Reichenau — besuchte. Im Dienst eines Hofes hatte er dann Gelegenheit, französische Sprache und Dichtung in einem Maße kennen und beherrschen zu lernen, wie es nur durch längeren Aufenthalt in Frankreich möglich scheint. Ein fester Zeitpunkt, der das Werk Hartmanns in zwei Hälften gliedert, ist durch die Abhängigkeit der 'Witwenklage' Hartmanns von derjenigen Reimars auf den Tod Herzog Leopolds VI. (31. Dez. 1194) gegeben, falls Hartmanns Klage wirklich auf den Tod seines Dienstherrn geht. Und da wir aus den Kreuzliedern Hartmanns wissen, daß sein Dienstherr gestorben war, als er das Kreuz nahm, könnte er dann nur am Kreuzzug von 1197 teilgenommen haben. In dem vor der Abfahrt gesungenen Kreuzlied *Ich var mit iuwern hulden, herren unde mâge* gibt er den auf unsicheren *wân* einseitiger Hingabe gestellten Minnesang auf, weil ihn göttliche Liebe erfüllt, die auf gegenseitiger Zuneigung beruht. War mit dem Tod des Dienstherrn, dessen Seelenheil er das Verdienst seiner Kreuzfahrt zur Hälfte gelobt, auch die Aufkündigung seines Minnedienstes verbunden, der vielleicht der Gattin seines Herrn galt, so wäre für seine Absage an den Minnesang auch ein äußerer Anlaß gegeben. Der eigentliche Grund lag jedenfalls tiefer: in dem Zustand religiöser Selbstbesinnung zur Zeit der Kreuznahme, als der Dichter in der Einleitung seines Gregorius die Jugendsünde seiner weltlichen Dichtung bereute. Wir wissen um den formelhaften Charakter, der diesem Bekenntnis im Prolog einer geistlichen Dichtung eignet, dem im Hinblick auf das Jugendwerk Hartmanns, das von Anbeginn bis in die Minnelieder hinein auf die Totalität des Menschen in seiner Welt- und Gottbezogenheit gerichtet ist, nur die vorübergehende asketische Stimmung eines durch Selbsterforschung geschärften Schuldbewußtseins entsprochen haben kann.

Die ethische Einstellung subjektiver Frömmigkeit, die schon in der geistlichen Dichtung des vorausgehenden Zeitalters zum Durchbruch kam, hatte für das aus menschlicher Sicht entworfene moralphilosophische System der Stoa, das seit frühchristlicher Zeit in die christliche Ethik eingebaut war, neue Bereitschaft geschaffen. Die christliche Moralphilosophie kennt nur den gottbezogenen Menschen, dessen natürliche Anlagen im Hinblick auf seine Diesseits- und Jenseitsbestimmung entfaltet werden müssen. Die Forderungen der moralphilosophischen Wertgebiete, die die Lage des Menschen spiegeln, wollen innerhalb der christlichen Ethik nicht Vervollkommnung des Menschen, sondern Verwirklichung des göttlichen Ebenbildes im Menschen. Der Tugendhafte erfüllt nicht nur ein menschliches Gesetz, sondern gleichzeitig Gottes Gebot im Sinne der göttlichen Heilsordnung. Moralphilosophischer und moraltheologischer Aspekt gehen ineinander über, je nachdem sittliches Wachsen mehr als innermenschliche Entfaltung von unten oder mehr als Überformung und Regelung von oben gesehen ist. Nur aus der Kenntnis der jeweils vorherrschenden Sicht, nicht aber aus unmittelbarem Vergleich mit dem für die christliche Ethik dieser Zeit von nur geschichtlicher Bedeutung seienden stoischen System ist zu entscheiden, ob bei einem Dichter, in einer Dichtung oder an einer einzelnen Stelle einer Dichtung z. B. das Wort *reht* das in den Menschen gelegte, auf Gott weisende Gesetz oder das von Gott auferlegte Gebot bedeutet, oder das Wort *stæte* ein Sichselbstgleichbleiben als Analogon zur absoluten *stæte* Gottes oder Beharren im Guten, d. h. christlich modifizierte stoische constantia oder christliche perseverantia meint.

Den Blick für die Ganzheit des menschlichen Seins in Natur und Übernatur, den wir nicht nur bei geistlichen, sondern auch bei weltlichen Dichtern unserer Zeit finden, wenn auch die dichterische Darstellung des höfischen Ausschnitts oft nur einen knappen Hinweis auf den Standort innerhalb der göttlichen Weltordnung zuläßt, zeigt in ganz besonderem Maße das Werk





81. Die liebeskranke Lavinia; Lavinia mit ihrer Mutter im Gespräch. Aus der Berliner Handschrift von Veldekes Eneide. Um 1220.

Hartmanns, dessen erste umfangreichere Dichtung, von der Literaturgeschichte als Büchlein bezeichnet, die Gottbezogenheit höfischer Minne- und Sittenlehre in voller Deutlichkeit zeigt. Dies Lehrgedicht der Frühzeit geht zurück auf ein französisches Streitgedicht, das die Form geistlicher Disputation zwischen Seele und Leib durch Wechselrede zwischen Herz und Leib über Minne verweltlicht. Hartmann nennt es nach der Complainte genannten Spielart des als Salut d'amour bezeichneten poetischen Liebesbriefs eine Klage. Minneklage und Minnelehre zugleich gewährt die Dichtung Einblick in den eidlich bekräftigten Entschluß des Liebenden, im Minnedienst auszuharren, um schließlich in lyrischen, unmittelbar an die Herrin gerichteten Strophen, die durch ihre Reimkunst paradieren, auszuklingen.

In der allegorischen, bis zu raschem Tempo der Stichomythie gesteigerten Wechselrede mahnt das mit Verstand begabte Herz den sorglosem Genuß hingegebenen Leib zu ernsthaft angespannter Tätigkeit, rastloser und mühevoller *arbeit* und *kumber*. Minnelohn zu verdienen ist 'kein Kinderspiel'. Das Herz rät zu *triuwe*, *milte* und *manheit* und gibt unter dem allegorischen Bild des Kräuterzaubers ein Tugendrezept, das zur *sælde* irdischer Glückseligkeit verhilft. Vornehmste Grundtugend ist die *stæte*, die frei von übereilter Hast und in dem demütigen Bewußtsein eigener Unwürdigkeit geduldig ausharrt, wie es vor allem der Jugend ansteht. Gott ist Gärtner der Tugendpflanzen, die im Boden christlich religiöser Sittlichkeit wurzeln und der göttlichen Gnade bedürfen. Menschliches Streben und göttliche Gnade müssen zusammenwirken. Dann ist der Heilspfad zu irdischer *sælde* auch Weg zu Gott: *daz ist zer werlte ein sælekeit und ist gote niht ze leit, ez ist bêdenthalp ein gwin, got und diu werlt minnet in*. Herz und Leib, beide der Welt der Sinne verhaftet und aufeinander angewiesen, vermögen irdisches Minneglück aus eigener Kraft zu erlangen, aber ihrer beider endgültiges Schicksal ist das Schicksal der Seele, der sie beide zu dienen haben. Die religiöse Ausrichtung, die im Laufe der Dichtung zunimmt, eignete bereits der nicht mehr vorhandenen französischen Quelle, wird aber durch Hartmann vertieft und gefestigt sein.

Wie bei Chrestien steht auch am Anfang des Hartmannschen Werks die Doktrin, aber an Stelle der Liebeslehre Ovids, die die Kasuistik französischer Liebeshöfe und den Geist ihrer Erwägungen und Entscheidungen mitbestimmte, ein Lehrgedicht von ritterlicher Ertüchtigung im höfischen Minnedienst: aus der allgemeinen Sicht auf die ethischen Ziele des gesamten ritter-

lichen Daseins. Erst nach dieser theoretischen Besinnung geht Hartmann an sein eigentliches Werk: den Artusroman Chrestiens aus dem Kulturwillen seiner Zeit und seines Standortes, aus seiner ethischen Einstellung heraus zu erneuern und zu verlebendigen. Die Generation nach Chrestien bedeutete für die höfische Kultur nicht nur Ausweitung und Verbreitung, sondern auch Verfeinerung und Verinnerlichung. Die Wirklichkeit des Lebens, die Hartmann umfing, dem Aufwand und Reichtum französischer Höfe, wie sie Chrestien im Auge hatte, unvergleichbar fern, wird die Anlage des Dichters gefördert haben: das Unzulängliche der Wirklichkeit über seine dichterische Vorlage hinaus zu idealisieren und durch das Äußere der Erscheinung zum Wesen der Dinge durchzustoßen.

Das Streben Hartmanns nach rationeller Klarheit, Durchsichtigkeit und Glaubwürdigkeit spiegelt sich nicht nur in der Sprache seiner *kristallînen wortelîn*, sondern auch in der epischen Darstellung und ihrer Deutung. Nebensächliches muß verschwinden, phantastische Übertreibungen gemildert werden, um die Hauptlinien der Handlung klar herauszustellen und die erzählten Ereignisse dem gesunden Menschenverstand schmackhaft zu machen. Um den Haupthelden innerhalb einer wogenden Volksmenge oder eines festlichen Turniers nicht aus dem Auge zu verlieren, wird auf Umgebung und Hintergrund verzichtet, das bewegte Bild Chrestienscher Darstellung aufgelöst. Die tragende Idee, die Chrestien seiner Dichtung gab, und die gedankliche Beziehung konkreter Einzelheiten zum Allgemeinen sichtbar werden zu lassen, ist das eigentliche Anliegen des Dichters. Er fühlt sich in der Tradition deutscher Dichtung so sehr als Interpret des französischen Originals, daß er sich nicht mit größerer Durchsichtigkeit seiner Darstellung begnügt, sondern unmittelbar begriffliche Erklärung hinzufügt. Wo uns aus der Ferne der Zeit der ideelle Gehalt Chrestienscher Dichtung nicht mehr ganz eindeutig scheint, fragen wir meist mit Erfolg bei Hartmann an. Hartmanns subjektiver Stil macht begrifflich wertende Deutung so sehr zum Selbstzweck, daß ein Vorgang nur in seinem Endergebnis vorgetragen werden kann. Solch summarisch sprunghafter Bericht ist auf gedankliche Verbindung angewiesen, wo Chrestiens objektive Darstellung durch kontinuierliches Geschehen verknüpft.

Die durchsichtige Klarheit der Dichtung Hartmanns steht im Dienst der ethischen Aufgabe, die ihn als mittelalterlichen Dichter rechtfertigt. Die tragenden Ideen seiner Dichtungen enthalten immer dringlicher und eindeutiger werdende ethische Forderungen an die höfische Gesellschaft. Mehr als Chrestien ist Hartmann bemüht, auch die Einzelhandlungen auf sittliche Motive zurückzuführen und zu diesem Zweck auch den Erzählbereich des Gegenständlichen zu erweitern. Anderseits trägt er kein Bedenken, die durch hohe Kunst epischer Darstellung erreichte Spannung eines Vorgangs zu opfern, wenn der dargestellte Inhalt seinen ethischen Forderungen nicht entspricht. Hartmann faßt die Vorbildlichkeit seiner Dichtung — in dem engen Sinn nachahmenswerter Einzelheiten der Handlung — strenger als Chrestien und idealisiert seine Personen ethisch unbedingter. Sein Ideal zuchtvoller Beherrschtheit duldet keinen Ausbruch der Affekte, keine ungebändigte Bewegtheit in Geste und Gebärde. Der deutsche Dichter nimmt den Gesprächen ihre zugespitzte Schärfe und unterdrückt die herrischen und selbstbewußten Züge der handelnden Personen. Dagegen steigert er gesellschaftliche Rücksicht zu einer bis dahin unerhörten menschlichen Feinfühligkeit, wie sie etwa in den auch nur den leisesten Anschein von Kränkung vermeidenden Begegnungen mit *edelarmen* zum Ausdruck kommt. Mag auch Hartmanns eindringlich lehrhafte Art, die — strenger als Chrestien — höfisches Zeremoniell befolgt, das Pedantische streifen und in seinen kommentierenden Erläuterungen schulmeisterlich berühren, keinen Augenblick bleiben wir im Zweifel,



daß nicht die Form, sondern die zu Grunde liegende Gesinnung, der gute Wille entscheidend ist. Von der Gastfreundschaft des verarmten Coralus heißt es: *in gap der reine wille genuoc den man dâ ze hûse vant: wand er ist aller güete ein phant.* Auch des Dichters grundsätzliches Entschuldigen und Beschönigen aller Eigenschaften der Frau — *ich wil in* (den Frauen) *niuwan guotes jehn* — ist weit mehr als Höflichkeit: es gründet in der Minneidee von der sittigenden Wirkung der Frau.

Stärker als Chrestien betont Hartmann die geistig seelischen Grundlagen höfischer Form und gesellschaftlicher Verpflichtung, wenn er von vornherein mit besonderem Nachdruck auf die notleidenden Glieder der Gesellschaft weist, denen nur der in opferbereiter Liebe sein Herz öffnet, der sich seiner eigenen Hilfsbedürftigkeit vor Gott in Demut bewußt ist. Eindringlicher als Chrestien bringt er den religiösen Standort zum Bewußtsein, von dem aus er die Stufe ritterlichen Daseins in der ihr eigentümlichen Sittlichkeit anerkennt.

Ist man sich über das eigene künstlerische Wollen und die ethische Zielsetzung Hartmannscher Dichtung etwa am Iwein klar geworden, wird man dieselbe Selbständigkeit auch dem frühsten Roman, dem Erec, zuerkennen und bei Abweichungen vom französischen Original mit geringerer Selbstverständlichkeit als bisher auf eine verloren gegangene französische Fassung schließen. Daß sich Hartmann im Iwein näher an Chrestien anschließt als im Erec, erklärt sich nicht aus gewandelter Einstellung des deutschen Dichters, sondern aus seinem fortgeschrittenen Sprach- und Darstellungsvermögen, das es ihm erlaubt, Chrestiens Dichtung, deren ethische Auffassung sich hier näher als im Erec mit der seinen berührte, im einzelnen treffender und prägnanter nachzubilden.

Wenn der Geschichtsroman durch Hineinstellen der Ereignisse in den zeitlichen Verlauf — der zeitlosen Statik des Anno- und Rolandsliedes gegenüber — den Eindruck einer mehr oder weniger kontinuierlichen Bewegung hervorruft, so wird diese Bewegung im Artusroman Chrestiens durch die ihm zu Grunde liegende Idee von Anfang an auf ein bestimmtes Endziel, einen Endgipfel gerichtet und mit vorwärts treibender Dynamik erfüllt. Der äußeren Handlung, die diese Bewegung trägt, entspricht die innere Handlung geistig seelischer Entfaltung des Helden, die der kontinuierlich vorwärtsstrebenden Bewegung ihre Einheit gibt. In Deutschland wird dieser menschbezogene Einheitsstil zum ersten Male an der Aneignung des französischen Artusromans sichtbar, und zwar in demselben Jahrzehnt, als Nikolas von Verdun an den Figuren des Kölner Dreikönigschreins schuf, unter deren strömender Gewandung die menschlich seelische Bewegtheit des Leibes frei in Erscheinung tritt. Hier wie dort liegt dieselbe gott- und menschbezogene Frömmigkeit zu Grunde, die im gotischen Stil voll zum Durchbruch kommt (s. S. 131).

Hartmann sucht durch das Mittel der Motivierung die Linie der inneren Handlung klarer und deutlicher zu ziehen als der französische Dichter. Das gilt im ganzen genommen auch für den Erec, obwohl er hier aus seiner idealen Auffassung von der höfischen Frau die wichtige Frage nach der Mitschuld Enites absichtlich verunklärt. Erec ist nach seinem raschen Aufstieg im Kreis der Artusrunde vorübergehend der Gefahr seiner Ehe erlegen, weil er es nicht verstand, die sinnliche Neigung zu seiner Gattin zu hoher Minne zu erheben, Eheliebe in der Form des Minnedienstes mit Ritterschaft zu vereinen. Aber auch Enite ist objektiv schuldig, weil sie ihre erzieherische Pflicht als Frau und Herrin dem Mann gegenüber nicht erfüllte, weil ihr Verhalten nicht danach angetan war, Erec zu zuchtvoller Beherrschtheit und ritterlicher Aktivität anzuspornen. Hartmann motiviert im allgemeinen, wenn er auf die Sinnlichkeit beider Liebenden schon vor der Ehe hinweist: *ez gerten ir sinne anderre minne danne und sî gemâzet sint,*



gleitet aber über die eheliche Auseinandersetzung, die die Schuldfrage wirklich klärt und den Sinn der folgenden Abenteuerfahrt verständlich macht, durch kurzen Bericht hinweg. Erec schneidet jede Auseinandersetzung ab, es bedarf nur eines einzigen, nicht näher umschriebenen Hinweises Enites auf sein tatsächliches Verhältnis zur ritterlichen Gesellschaft, um ihn sofort handeln zu lassen. Er macht sich bewaffnet auf den Weg und befiehlt Enite, schweigend voranzureiten. Dadurch wird trotz räumlicher Nähe zwischen beiden ein Raum leiblicher Getrenntheit geschaffen, in dem der Sinnenrausch bezwungen und wahre, zu Ritterschaft verpflichtende Minne möglich wird. Beide nehmen die Trennung auf sich, um sich auf höherer Stufe einer durch 'Minne' vertieften Ehegemeinschaft wieder zu vereinen.

Die so angetretene Abenteuerfahrt ist sittliche Läuterung und Aufstieg für beide: Erec muß die *arbeit* immer neuer Kämpfe auf sich nehmen, um seine Ehre wiederherzustellen und den Stolz Enites auf diese seine Ehre wecken; Enite muß durch immer neue Zeichen ihrer Opferbereitschaft Erecs Zweifel an ihrer völlig uneigennützigen Liebe zerstreuen, die zu weiteren Taten beflügelt und damit in die ritterliche Gesellschaft zurückführt. Die zunächst nach ihrer äußeren Kraftleistung gestaffelten Kämpfe steigern durch Erecs zunehmende Gefährdung auch Enites miterlebendes Leiden und ihre Standhaftigkeit. Erec hat sich und Enite gegen wegelagernde Ritter zu verteidigen, bis ihm in Guivreiz, mit dem ihn hinterher treue Freundschaft verbindet, zum erstenmal ein Gegner von gleichem Rang gegenübersteht. Die dann folgenden Kämpfe im Dienst anderer sind nach ihrem sittlichen Wert: nach ihrem inneren Anlaß und nach ihrer Wirkung auf den Unterlegenen geordnet. Beide Momente, von Hartmann nachdrücklicher und ausführlicher hervorgehoben, kommen der Klarheit der inneren Handlung zugute. Wenn Erecs innere Hilfsbereitschaft für den von Riesen überfallenen und mißhandelten Ritter Cadoc durch den kleinen Zug an Selbstverständlichkeit gewinnt, daß er von der wehklagenden Frau nicht erst gebeten zu werden braucht, sondern selbst seine Hilfe anbietet: *Erec sprach 'frou, nu gehabt iuch wol: wande ich benamen sol bî im belîben tôt, oder ich hilfe im ûz der nôt'*, so ist Hartmann bei dem letzten Abenteuer von Joie de la curt, das den Sinn der gesamten Handlung noch einmal wie im Brennpunkt sammelt und durch Spiegelung im Gegensätzlichen scharf belichtet, mehr denn je bemüht, Erecs heroischen Einsatz voller zu motivieren und die Wirkung seiner befreienden Tat zu steigern.

Auf Schloß Limors aus seiner körperlichen Ohnmacht erwacht und durch Beherrschung alles Triebhaften in den Besitz seiner geistigen Erkenntniskraft und Willensfreiheit gelangt, hat Erec die von jedem erotischen Egoismus freie opferbereite Hingabe Enites in ihrem vollen Wert erkannt: *nu hâte er ir lîp ersichert gänzlîchen wol, als man daz golt sol liutern in der esse, daz er nû rehte wesse daz er an ir hæte triuwe unde stæte unde daz sî wære ein wîp unwandelbære.* Reumütig hat er — umgekehrt wie bei Chrestien — Enite seine Schuld bekannt, die, alle Qualen ihres Martyriums wie die Heilige einer Legende willig auf sich nehmend und freudig bereit, ihre *triuwe* mit dem Leben zu bezahlen, ihm Treue hielt auch über seinen vermeintlichen Tod hinaus. Da gibt seine Niederlage im zweiten Guivreizkampf den letzten Anstoß, die unbeherrschte und überhebliche Sinnlosigkeit seiner bisherigen Kämpfe einzugestehen: *swelch man tœrlîche tuot, wirts im gelônet, daz ist guot. sît daz ich tumber man ie von tumpheit muot gewan sô grôzer unmâze daz ich fremder strâze eine wolde walten unde vor behalten sô manegem guoten knehte, dô tâtent ir mir rehte.* Erst nach diesem entscheidenden Wandel seiner inneren Einstellung zu 'Minne' und 'Ritterschaft' ist er reif, das Abenteuer von Joie de la curt als sittliche Aufgabe seines Rittertums zu begreifen und mit gefestetem Mut im Vertrauen auf Gottes Hilfe auf sich zu nehmen. Um dies gewichtigste Abenteuer Erecs noch



bedeutsamer erscheinen zu lassen, hat Hartmann Anlaß und Wirkung gedoppelt. Es geht bei ihm nicht nur um die Erlösung des Ritters Mabonagrin aus der Sklaverei seiner eifersüchtigen Geliebten, die ihn zur ungeselligen Abgeschiedenheit des 'Freudenhofs' verpflichtete, so daß seine Kampfleistungen der höfischen Gesellschaft nur Unheil und Verderben brachten. Hartmann hat — vielleicht angeregt durch das Arbeitshaus der dreihundert Frauen im Iwein — das Motiv der achtzig um ihre erschlagenen Männer trauernden Witwen hinzugefügt, damit Erec gleichzeitig aus Mitleid um ihr trauriges Los auch in ihrem Dienst handelt und damit die verlorene Freude ritterlicher Gemeinschaft, die Erec erkämpft, auch ihnen zuteil wird und von Burg Brandigan bis zum Artushof vielfachen Widerhall findet. Erec ward der *êren krône* zugesprochen, seine Ehre mehrt den Freudenhort der Tafelrunde, den König Artus verwaltet: *Erec, lieber neve mîn, du solt von schulden immer sîn geprîset unde gêret: wan du hâst wol gemêret unsers hoves wünne.* Aber trotz dieser denkbar höchsten Bestätigung bietet der Artushof für die jetzt erreichte Stufe des Helden kaum noch einen vollgültigen Maßstab, wie an den früheren Ruhepunkten seines kämpferisch bewegten Daseins. Erec ist über das Minneideal der Artusrunde hinausgewachsen. Die 'Minne', die ihn das Abenteuer des Wundergartens bestehen ließ, ist opferbereite *triuwe* ehelicher Gemeinschaft, die Leid und Freude gemeinsam trägt und für ritterliches Streben nach Ehre keine Gefahr bedeutet. Die Einkehr bei der festlichen Artusrunde ist auch diesmal nur Durchgang und Rast, um neuen Mutes das Leben *nâch êren* fortzusetzen. Hartmann strebt auch hier nach klarer Eindeutigkeit, wenn er die Dichtung nicht mit der Krönung am Artushof beschließt, sondern Erec die Tätigkeit seines angestammten Königtums wirklich aufnehmen läßt. *gemach* und *êre* sind auch auf dieser Stufe nicht zu vereinen. Die Bewegung ritterlichen Strebens in einer immer deutlicher Gott zugewendeten steigenden Linie geht durch bis zum Ende. Erec gehörte nicht zu denen, sagt der Dichter, die das ihnen von Gott Verliehene ihrer eigenen Tüchtigkeit zu verdanken glauben. Die demütige Hilfsbedürftigkeit Gott gegenüber, in der seine Selbstbeherrschung wurzelt, auch sein beherrschter gottvertrauender Mut (*rehtiu vorhte*), den Hartmann der verwegenen Tollkühnheit des französischen Helden gegenüber verteidigt, bewahrt Erec auch als König: *er tete sam die wîsen tuont, die des gote gnâde sagent swaz sî êren bejagent und ez von im wellent hân.*

Die innere Handlung der sittlichen Läuterung im Erec, von Hartmann verdeutlicht, läßt die Berührung des Artusromans mit der Legende — man denke an die Läuterungsfahrten der Jenseitsvisionen (s. S. 118) — hinreichend erkennen und den Schritt vom Erec zum Gregorius, vielleicht durch das Erlebnis der Kreuznahme gefördert, von vornherein begreiflich werden. Man könnte bei der durch ritterliche *arbeit* und *kumber* bewirkten sittlichen Entfaltung der innermenschlichen Kräfte *minne* und *êre* von einer Säkularisierung der geistlichen Läuterungsidee der Legende sprechen, schon um sich der Schwierigkeiten bewußt zu werden, welche der an Darstellung des höfischen Lebens gebundene Artusroman der Verwirklichung einer Idee entgegenstellte, die in der Legende ausschließlich und unmittelbar die äußere Form bestimmte. Das Gefühl des Mißverhältnisses von Idee und Stoff, je mehr der religiöse Grund sittlichen Wachstums betont wurde, mag Hartmann die Reueformel über frühere weltliche Dichtung in den Mund gelegt haben. Er will Geschehenes wieder gutmachen oder, in geistlicher Sprache der Büßerlegende ausgedrückt: seine Sünde büßen durch den 'Gregorius', der die geistliche Läuterung durch das Heilsmittel der Buße in den Vordergrund rückt, aber trotz seiner legendären Form ritterliches Leben bejaht und welthaltig genug ist, um durch positive Darstellung auf die höfische Gesellschaft einzuwirken. Das Wunschbild des Klosterschülers von der *arbeit* ritterlichen Strebens, sein Verzicht auf Bequemlichkeit in nicht selbsterworbenem Reichtum,



die ritterliche Erfüllung aus der Kraft der Minne und gleichzeitig im Dienst der Bedrängten, die Ehe gegenseitiger treuer Hingabe, die maßvolle Ausübung der herrscherlichen Gewalt, alles das ist ebenso vorbildlich gemeint wie in einem höfischen Roman.

Trotz der Mahnung des väterlich besorgten und väterlich verstehenden Abtes, nicht der Stimme des Blutes, sondern dem Plan seiner geistlichen Erziehung zu folgen, die höhere Seinsstufe des für ihn bestimmten Mönchtums nicht gegen das an Verlockungen reiche Weltleben des Ritters einzutauschen: *swer sich von pfaffen bilde gote machet wilde unde ritterschaft begât, der muoz mit maniger missetât verwürken sêle unde lîp* — vermochte die Welt Gregor nicht in moralische Schuld zu verstricken. Auch die Geburt aus sündhaftem Inzest, deren Erinnerung durch tägliche Fürbitte wachgehalten, ihn vor sündhaftem Hochmut bewahrte, schien zum Heil auszuschlagen: Da naht das Verhängnis durch die Enthüllung des Inzests, den er unwissentlich mit der Mutter beging. Er entsagt der Welt, verläßt sein Wunschleben, um durch ein selbsterwähltes Marterleben für die objektive Schuld seines Inzests und stellvertretend für die Schuld der Eltern zu büßen. Die täglichen Gebete und Bußübungen während seines Weltlebens für das Seelenheil der Eltern lassen keinen Zweifel, daß die Buße auch der Schuld der Eltern gilt. Ausdrücklich heißt es am Ende der Dichtung, daß Gregor auch dem Vater das ewige Heil erworben habe. Die vom Teufel angestiftete Sünde des doppelten Inzests ist nicht so groß, als daß sie nicht vergeben werden könnte. Die göttliche Gnade ist größer als die Sünde: *nu ist niemens sünde alsô grôz, des gewalt die helle entslôz, des gnâde sî noch merre.* Gregor, der die Größe der Sündenlast auf sich nimmt und darnach die Schwere seiner Buße bemißt, wird nach siebzehn Jahren tiefster Erniedrigung zur höchsten irdischen Würde des päpstlichen Stuhls erhoben.

Daß die göttliche Gnade ebenso wie im Büßertum asketischer Weltentsagung auch in der Tätigkeit ritterlichen Weltlebens wirksam ist, daß sittliches Wollen und irdische Güter (*êre unde guot*) nur dann von Bestand sind, wenn sie in demütiger Gesinnung über die Unzulänglichkeit eigener Leistung aus Gottes Gnadenhand empfangen werden, ist Hartmanns innerstes Anliegen. Die vom Ritter geforderte Demut fällt nicht mühelos in den Schoß, sie muß in schweren inneren Kämpfen, durch Leiden und Prüfungen erstritten und errungen werden. Diesen Weg innerer Wandlung zeigt der Arme Heinrich klarer als die anderen durch geformte französische Vorbilder gebundenen Erzählungen Hartmanns. Nirgends ist der Dichter so ganz er selbst, nirgends gehen äußere und innere Form so ineinander auf wie im Armen Heinrich.

Vom ritterlichen Wunschleben Heinrichs erfahren wir nur durch Bericht; der Dichter verschmäht durch Darstellung äußerer Handlung den Blick abzulenken. Der innere Wandel vollzieht sich in bäuerlicher Abgeschiedenheit, in der der Aussätzige, von seinen Standesgenossen verlassen, Zuflucht fand, nachdem er, jeder Hoffnung auf ärztliche Heilung bar, sich des für ihn wertlos gewordenen Besitzes entledigte. In diesen trostlosen Zustand des Kleinmuts und der Verzweiflung — die Tugenden des honestum sind ebenso dahin wie die Güter des Reichtums, der hohen Geburt, der Gesundheit und der Schönheit — fällt durch das liebliche Töchterchen der Bauersleute ein Strahl göttlicher Liebe. Gott bedient sich des unscheinbaren, schwachen Werkzeugs eines achtjährigen Mädchens, um den ehemals mit allen Vorzügen und Tugenden eines vornehmen Ritters und Weltmanns ausgestatteten Herrn Heinrich hier auf Erden zur *sælde* zu führen.

Sie dient dem Kranken in der kindlichen Einfalt ihres Herzens mit rührender Pflege: *si hete ir gemüete mit reiner kindes güete an ir herren gewant, daz man si zallen zîten*



vant under sînem fuoze. Wenn andere ihn meiden, muß sie um ihn sein. Die selbstlose Hingabe ihrer kindlichen Zuneigung findet ihr Sinnbild in der *triuwe* ehelicher Gemeinschaft, wie Hartmann sie fordert, so daß Heinrich in unbewußt spielerischer Erwiderung das Mädchen sein *gemahel* nennt. Ihre Liebe, nicht von irdischer, sondern himmlischer Art — *von gotes gebe ein süezer geist* — schließt die Kraft des Selbstopfers von vornherein in sich; immer auf dem Sprung, durch Vollzug des Opfers ihr Erlösungswerk zu beginnen, zögert sie nur scheinbar, um die Widerstrebenden zu überlisten, ihre Schwächen auszunutzen und sie dann im Sturm zu überwinden und mitzureißen. Von den dialektischen Überredungskünsten praktisch bäuerlicher Denkweise über die visionäre Schau ihrer Himmelsbrautschaft bis zu dem sieghaften Triumphruf vor dem Arzt in Salern: *ich bin ein wîp und hân die kraft*! Es ist Gottes Geist, der aus ihr spricht und durch sie handelt.

Heinrich erkennt seine Sünde: *daz herze mir dô alsô stuont, als alle werltt̂ôren tuont den daz rætet ir muot daz si êre unde guot âne got mügen hân* —, ist aber noch weit davon entfernt, sich in die göttliche Schickung mit Hiobsgeduld zu fügen. Er ist imstande, das Opfer des Mädchens anzunehmen, bis im Augenblick der höchsten epischen Spannung der Erlösungswille ihrer *triuwe* das Wunder der *triuwe* Heinrichs vollbringt. Das Mitleid (*erbermde*) mit dem Mädchen — die Gottnähe ihrer Schönheit im Anblick der kranken Häßlichkeit seiner Gottferne — drängt ihn zum Entschluß, sich selbst an Stelle des Mädchens hinzugeben und demütig den Willen Gottes zu erfüllen. Die Gnade gegenseitiger Opferbereitschaft hat das Erlösungswerk vollbracht: Heinrich.. *gewan einen niuwen muot... und verkêrte vil drâte sîn altez gemüete in eine niuwe güete.* Sein auf Gott gerichteter Wille, durch die in der Ehe fortwirkende Kraft leidensbewährter *triuwe* gestärkt, bürgt für den Bestand der ihm aufs neue zugeteilten Güter: *des ist sîn êre stæte.*

Wenn Hartmann seine Dichtung vom 'guten Sünder' Gregor selbst das Werk einer Buße nennt, so ist der 'Arme Heinrich', der von dem Wunder der 'Treue' erzählt, selbst ein Akt der 'Treue', die sich in pietätvollem Gedenken in die Familiengeschichte des verstorbenen Dienstherrn versenkt. Das bedeutet eine Stärke des Erlebnisses und der Stimmung, die sich in der Einheit und inneren Wahrheit der Handlung und der Gestalten beider Kleinerzählungen kundtut, wie wir sie in Hartmanns höfischen Romanen, im Erec und Iwein nicht finden.

Nach dem Armen Heinrich kehrt Hartmann im Iwein zum Artusroman zurück, um mit Chrestien die im Erec gestellte Frage nach der Vereinbarkeit von Ehe und Ritterschaft wieder aufzunehmen. Hatte der Erec die Frage in dem Sinne bejaht, daß die Ehe, falls in selbstloser *triuwe* begründet, den Wert des Ritters nur erhöhen und seinen Heroismus steigern könne, so wird im Iwein von der andern Seite gefragt, wie weit eheliche Gemeinschaft, durch die Form des Minnedienstes ins Ritterliche erhoben, bei der Unrast ritterlichen Kampflebens möglich und wieweit ein auf ehrenvolle Kampfabenteuer bedachter Ritter ehelicher *triuwe* fähig sei. Indem sich hier — anders als im Erec — das Hauptaugenmerk dem Mann zuwendet und so die Gestalt des ritterlichen Helden wesentlich vertieft wird, stand dieser Roman Chrestiens dem ethischen Ideal des deutschen Dichters von vornherein näher als der Erec.

Trotzdem Iwein im Herzen Laudine die Treue bewahrt, versäumt er im Kampfeifer den versprochenen Termin und verliert dadurch nicht nur die Liebe seiner Gattin, sondern auch seine ritterliche Ehre: Die Schmähung durch Lunete vor der Artusrunde ist selbstverständliche Folge seines 'treulosen Verrats' an seiner Frau und Herrin. Der Läuterungsweg seiner Heldentaten, der sich wie im Erec, wenn auch nicht so organisch, aus dem ehelichen Zerwürfnis ergibt, muß seine *triuwe* Laudine gegenüber rechtfertigen und seine *êre* vor der Artusrunde wieder



herstellen. Im Unterschied zum Erec sind schon bei Chrestien sämtliche Muts- und Tapferkeitsproben Iweins religiös sittlich motiviert und entsprechen ganz der demütig schuldbewußten Haltung des Hartmannschen Helden, der, um die 'Gnade' seiner Hilfe gebeten, erwidert: *ichn hân gnâden niht, swem mîns dienstes nôt geschiht und swer guoter des gert, dern wirt es niemer entwert.* Unterordnung des Irdischen unter das Göttliche braucht bei solcher Darstellung nicht noch ausdrücklich versichert zu werden.

Durch die Hilfe des treuen Löwen tritt die Kampfleistung im Sinne der äußeren Überlegenheit des Helden zurück. Iweins Kämpfe sind nach ihrer inneren Bedeutung geordnet: nach dem Grad der Bewährung des Helden in seiner *triuwe.* Zweimal handelt es sich um Gerichtskämpfe, die pünktliches Einhalten des Termins verlangen, trotzdem neu dazwischengetretene Kampfpflichten das schier unmöglich erscheinen lassen. Unmittelbarer Anlaß der Kämpfe im Dienst Laudines ist die Not unschuldig Bedrängter oder um ihr Recht Betrogener. Christliches Erbarmen, ritterliches Pflicht- und Ehrgefühl und die jede andere Minne ausschließende Liebe zu Laudine wirken in gleicher Richtung, den Helden in der Selbstlosigkeit seiner Hingabe zu bestärken. Wie er gleich im ersten Abenteuer Hand und Besitz der von ihm befreiten Frau von Narison ausschlägt, so hat auf der Burg zum Schlimmen Abenteuer die als Kampfpreis gesetzte Tochter des Burgherrn, deren Schönheit 'einen Engel hätte zu Fall bringen können', keine Macht über ihn. Es ist die schwerste Probe, die seine *triuwe* zu Laudine besteht, so daß, nachdem der Kampf mit Gawein auch seine Ehre vor der Artusrunde wieder hergestellt hat, die innere Voraussetzung für die Aussöhnung mit Laudine erfüllt ist. Daß Laudine dem Helden in seiner Bedrängnis einen sittlichen Halt zu bieten vermag, sucht Hartmann nicht etwa dadurch begreiflicher zu machen, daß er ihr die Schwäche ihrer Unbeständigkeit nimmt, sondern ihren Wankelmut entschuldigt oder gar zum Guten auslegt. Äußerlich erfolgt die Versöhnung durch Lunete, die die diplomatische Rolle des Anfangs wieder aufnimmt.

Hartmanns Erweiterung von 'Gaweins Rat' stellt die erzieherische Idee der Dichtung programmatischer hin als Chrestien. Gawein warnt vor den Gefahren der Ehe: vor der Sinnlichkeit Erecs und vor dem Aufgehen in Alltagssorgen. Wie mit der 'Ehre' auch die festlich gehobene Lebensstimmung der höfischen 'Freude' schwindet, zeigt das Warnbild des verbauerten Ritters: *er geloubet sich der beider, vreuden unde cleider, diu nâch riterlîchen siten sint gestalt und gesniten.* Gawein warnt nicht nur als Wächter und Norm artusritterlicher Tugend, er warnt als Waffenbruder und Freund, der neidlos auf Waffenruhm und Ehre des Kameraden bedacht ist. Daß Hartmann hier gerade im Hinblick auf die *triuwe* Gaweins, der den Lebensweg Iweins entscheidend bestimmt, nicht-blutsverwandter Freundschaft — *unsippiu selleschaft* — die stärkste bindende Kraft zuschreibt, zeigt, aus welch anderem Lebensgefühl die *triuwe* selbstloser Hingabe bei Wolfram erwächst (s. unten).

Ist die Darstellung der äußeren Handlung im Iwein übersichtlicher und geschlossener als im Erec — nirgends läßt sich der Dichter zu solch umfänglichen Abschweifungen hinreißen wie der Totenklage Enites oder der Beschreibung ihres Pferdes — so ist dieser Fortschritt der Erzähltechnik z. T. in der Verschiedenheit der französischen Originale begründet. Der Erec Chrestiens steht noch unter der Einwirkung der Chanson de geste und wetteifert in der Ausführlichkeit gegenständlicher Schilderungen mit dem Eneasroman. Der Yvain ist straffer gebaut und die Sprache des deutschen Dichters jetzt hinreichend bestimmt und gefügig, um sich der französischen Dichtung enger anzupassen. Hartmanns Streben nach Klarheit hat die unbestimmt verallgemeinernde Formel abgestreift — sprichwörtliche Wendungen fallen



um der unzerlegbaren Einheit ihres prägnanten allgemeinverständlichen Bedeutungsinhalts willen nicht unter diese Kategorie — und sich in Wortwahl und Wortstellung der höfischen Umgangssprache genähert. War schon diese Umgangssprache als Bestandteil höfisch gesellschaftlicher Haltung und Gesittung ein höchst stilisiertes Gebilde, das affektbetonten Sprachlaut und -gebärde dämpfte, leidenschaftlichen Ausbruch milderte und pathetischen Ausdruck fernhielt, so offenbarte sich im Dichterischen der gleiche Wille zu höfischer *mâze* und harmonischem Ausgleich auf mittlerer Linie am unmittelbarsten in dem neuen, seit Veldeke verbindlichen Versideal, das die Unterschiede zwischen Haupt-, Nebenhebung und Senkung verringernd, den natürlichen Sprachfall dem Rhythmus eines geebneten, gleichmäßig gefüllten Verses unterordnet.

Das immer mühelosere Abfinden mit den enggesteckten Grenzen metrischer Form, die zunehmende Reimstrenge, die stärkere Konzentration einer immer knapperen Erzählweise, die Einschränkung persönlicher Reflexionen und aus mündlichem Vortrag stammender Bezugnahmen auf den gegenwärtig gedachten Hörer, wie es der Weg vom Erec zum Iwein kundtut, entspringt einer künstlerischen und ritterlichen Zucht, die den höfischen Lebensstil jener Zeit geschaffen hat.

Hartmanns Fragen werden in der Dichtung Wolframs von Eschenbach in mehr als einem Punkt wieder aufgenommen. Der fränkische Ritter, der sich trotz seiner Heimat südöstlich von Ansbach — wohl im Besinnen auf die ursprüngliche Herkunft seines im Dienst der Grafen von Wertheim stehenden Geschlechts — einen Baiern nennt, ist von dem gleichen Ernst sittlichen Wollens erfüllt wie sein schwäbischer Wegbereiter, der ihm in der Aneignung und der Auseinandersetzung mit dem französischen Artusroman vorausging. Aber in dem stolzen Bewußtsein des ungelehrten Laien, der ganz in der ritterlichen Welt steht und diese Welt aus der Tiefe eigener Erfahrung deutet, will Wolfram seine Dichtung nicht als Buch, sondern als eine zur Ritterschaft gehörige Tat gewertet wissen. Seine Belesenheit ist nur ein Teil seiner Erfahrung; buchmäßig Überliefertes wird nur einbezogen, soweit es sich in das Ganze der von ihm erlebten und gedeuteten Welt einfügen läßt. Seine Dichtung ist nicht Glied einer schriftlichen Überlieferung, sie wird nicht von Büchern bestimmt: *disiu âventiure vert âne der buoche stiure*. Und die Lehre dieser Dichtung läßt sich nicht in ein Gedankengerüst einspannen, wie es der gelehrte Hartmann fertig übernimmt. Eine vom ritterlichen Tugendsystem ausgehende Betrachtung, die Hartmann gemäß ist, wäre bei Wolfram nicht am Platz. Wohl im Gegensatz zu Hartmanns betonter Schulbildung und Gelehrtheit als Voraussetzung und Antrieb seiner Dichtung sagt Wolfram übertreibend: *ine kan decheinen buochstap*.

Wolframs gelehrter Rivale Gottfried von Straßburg, der unter den epischen Dichtern seiner Zeit Hartmanns klarer und anmutiger Wortkunst den Lorbeer zuerkennt, nach dem Wolfram vergeblich greife, sieht in Wolframs Ursprünglichkeit nur Willkür und ungesetzliche Überhebung, die sich dem überlieferten Stoff wie der Sprache gegenüber kundtue. Er schilt ihn einen Erfinder seltsamer Geschichten, einen Wilderer auf Geschichten — *vindære wilder mære, der mære wildenære* — und zieht seine Kunst zu den Schlichen und Betrügereien von Taschenspielern und Gauklern herab. Gottfried durchschaut Wolframs Fabeleien über seine Kyot-Quelle, die Buchstabengläubige und an literarische Überlieferung Gewohnte hinters Licht führen sollen, falls sie nicht erst auf die Angriffe des Tristandichters hin ersonnen wurden.

Wolframs Parzival liegt der Gralroman Chrestiens zugrunde, den dieser für den Grafen Philipp von Flandern (gest. 1191) dichtete, aber nicht mehr vollendete. Soweit sich an dem Torso erkennen läßt, will Chrestien durch Hineinziehen des legendären Gralmotivs



Ohlenroth'sche Buchdruckerei Erfurt

Lieferung 205.

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. **E. Bethe**-Leipzig; Privatdozent Dr. **H. Borelius**; Prof. Dr. **B. Fehr**-Zürich; Prof. Dr. **W. Fischer**-Gießen; Prof. Dr. **W. Geiger**-München; Prof. Dr. **G. Gesemann**-Königsberg; Prof. Dr. **H. v. Glasenapp**-Königsberg; Dr. **W. Gundert**-Hamburg; Prof. Dr. **H. Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. **H. Hecht**-Göttingen; Prof. Dr. **H. Heiss**-Freiburg; Prof. D. Dr. **J. Hempel**-Göttingen; Prof. Dr. **A. Heusler**-Basel; Privatdozent Dr. **K. Jäckel**-Zürich; Privatdozent Dr. **H. Jeschke**-Königsberg; Prof. Dr. **A. Kappelmacher**; Prof. Dr. **W. Keller**-Münster; Prof. Dr. **J. Kleiner**-Lemberg; Prof. Dr. **V. Klemperer**-Dresden; Prof. Dr. **B. Meissner**-Berlin; Prof. Dr. **G. Müller**-Münster; Prof. Dr. **F. Neubert**-Breslau; Prof. Dr. **A. Novák**-Brünn; Prof. Dr. **L. Olschki**-Rom; Dr. **M. Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. **F. Rosen**-Berlin; Prof. Dr. **P. Sakulin**; Prof. Dr. **H. W. Schomerus**-Halle; Prof. Dr. **L. Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. **Fr. Schürr**-Graz; Prof. Dr. **M. Schuster**-Wien; Prof. Dr **J. Schwietering**-Frankfurt; Prof. Dr. **W. v. Wartburg**-Leipzig; Prof. D. Dr. **R. Wilhelm**

POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

J. Schwietering, Deutsche Dichtung des Mittelalters. Heft 6.



82. Östliche Palaswand der Burg Wildenberg im Odenwald, früher im Besitz der Herren von Durne, zeitweiliger Aufenthalt Wolframs.

in den Artusroman das Wunderbare ritterlicher Abenteuer erhöhen und den Prunk höfischen Zeremoniells steigern, ohne daß es ihm gelingt, die Formen kirchlichen Kults ganz in Höfisches umzuwandeln. Wolfram, der außer dem Roman Chrestiens die französische Grallegende kennt — vielleicht dieselbe Überlieferung, aus der Chrestien schöpfte — fährt fort, Formen des kirchlichen Ritus zu verritterlichen und weiter in Höfisches einzubetten, nicht jedoch um Höfisches zu verselbständigen, sondern um Ritterliches mit Religiösem zu durchdringen und das Transparente ritterlicher Formen wachzuhalten. Dem deutschen Dichter sind die in Höfisches umgesetzten Formen kirchlichen Kults erwünschtes Symbol, das Hineinragen des Göttlichen in die irdische ritterliche Welt zu versinnlichen.

Der Gral ist nicht mehr liturgisches Gerät, Gehäuse der Hostie, die den Vater des Fischerkönigs in wunderbarer Weise ernährt und die Speisen der Gralritterschaft weiht und segnet, sondern ein Wunderstein — *erdenwunsches überwal* ('das was hinausgreift über alles Wählen irdischen Wunsches') —, der die irdischen Speisen des höfischen Mahles spendet, außerdem Lebenskraft und Jugend verleiht. Der Stein spendet diese Güter, weil Gott in diesem ritterlich höfischen Mysterium gegenwärtig wirkt, wie die Taube, die am Karfreitag auf dem Stein eine Hostie niederlegt, sinnfällig zum Ausdruck bringt. Daß Parzival beim ersten Gralbesuch an der äußeren Erscheinung haftet, weil er auf dieser Stufe noch nicht reif ist für die tiefere Erkenntnis der *verholnen mære*, ist bewußte Kunst der Darstellung, die ja beim deutschen Dichter wesentlich darauf beruht, den jeweiligen Abschnitt der inneren Entwicklung des Helden durch verschiedene Wirkung der gleichen ihm begegnenden Personen und auf ihn stoßenden Ereignisse und Dinge zu charakterisieren.

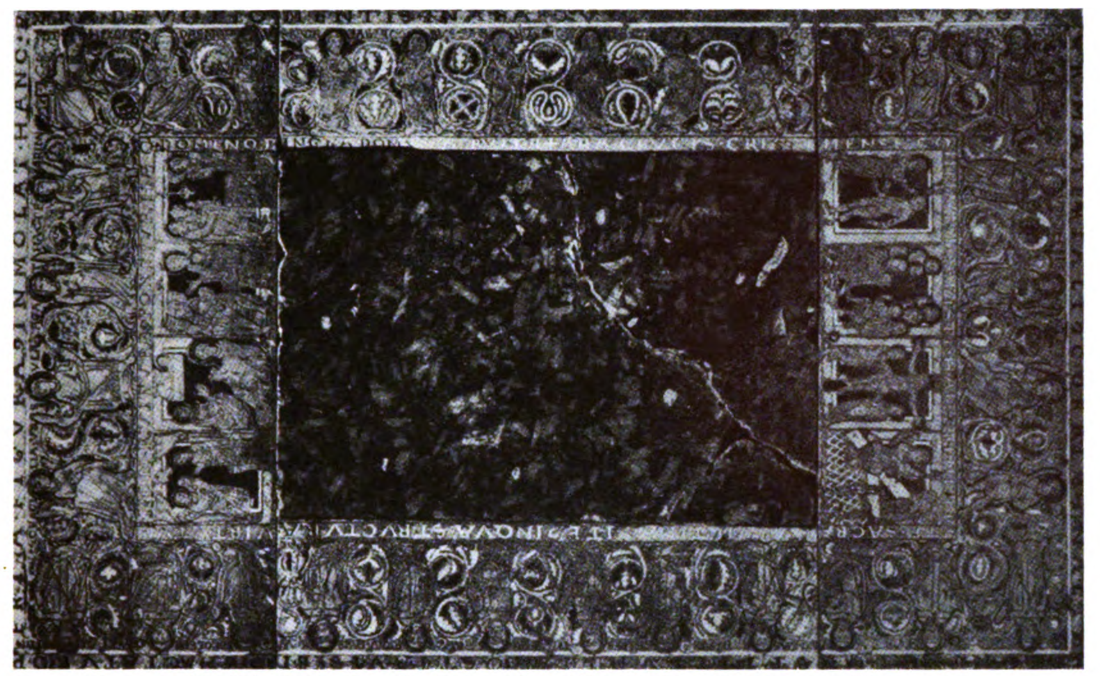
Tiefer als der französische Dichter hüllt Wolfram das Mysterium des Grals in den Schleier



83. Tragaltar mit Emailschmuck. Siegburg, Pfarrkirche.
Anfang des 13. Jahrhunderts.

des Geheimnisses und des Wunders. 'Gral' ist nicht mehr Gattungs-, sondern Eigenname, Benennung eines einmaligen, nur für Christen schaubaren Heiligtums einer Bruderschaft genannten ritterlichen Lebens- und Kultgemeinschaft, die sich vom geistlichen Ritterorden vor allem durch begrenzte Bejahung des Höfischen unterscheidet. Daß Gott durch den Stein zu der auserwählten Schar edelster und vollkommenster Ritter spricht, mag der Gedanke an die Gesetzestafeln des Alten Bundes mitbestimmt haben, wie die von der Taube niedergelegte Hostie der Vorstellung eines Ciboriums und eines in die Altarplatte eingelassenen konsekrierten Steins entsprungen sein wird (s. Abb. 83ff.). Wesentlicher als der symbolbildenden Phantasie auf ihrem schöpferischen Wege nachzuspüren ist das Resultat: daß sich der Gral, der in Chrestiens Dichtung die Aufgabe hat, die Erlösungsfrage zu veranlassen, bei Wolfram zum selbständigen Symbol ritterlicher Religiosität verdichtet. Wolframs Gral ist nicht Mittel, sondern Ziel, Ziel einer äußeren und inneren Handlung, das Parzival außer der höchsten irdischen Würde des Gralkönigtums schon hier auf Erden 'Ruhe der Seele' verleiht.

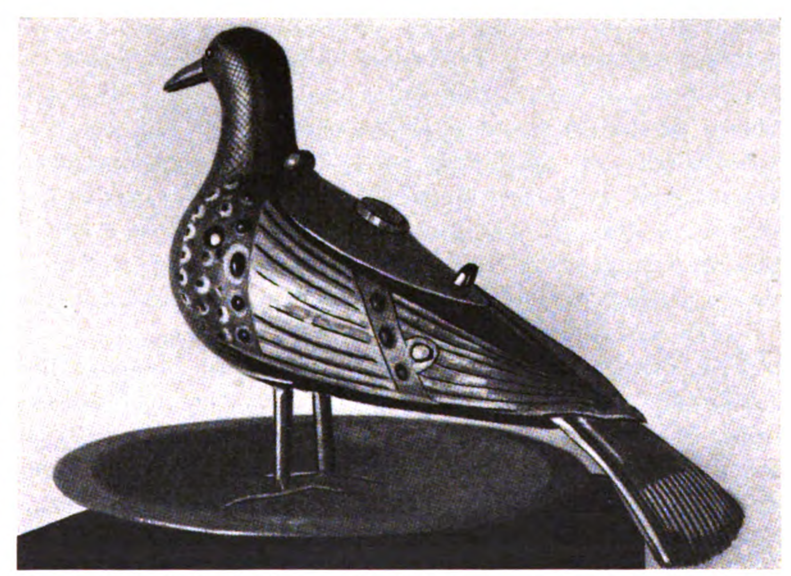
Wolfram gestaltet aus der persönlichen inneren Erfahrung eines das ganze ritterliche Dasein erfüllenden Gottesdienstes. Die Mystik, die Chrestiens Gral umschwebt, beruht auf äußerem Hineinragen kirchlicher Form in die ritterliche Welt, wie denn auch bei ihm Schuld, Sühne und Läuterung des Helden, wo sie über das Sittliche hinaus Religiöses berühren, Kirchliches neben Ritterliches, Geistliches neben Weltliches stellen, statt beides miteinander zu durchdringen. *Es ist die Tat Wolframs, daß ethisches und religiöses Wachstum des ritterlichen Menschen* — bei Hartmann aufeinander bezogen, aber in getrennten dichterischen Gattungen dargestellt — *jetzt im Artusroman eine Einheit eingehen.* Ritterliche Abenteuerfahrten, bei Hartmann sittliche Läuterung und Weg zu irdischer Glückseligkeit, der die Huld Gottes gewiß ist, sind im Parzival *Weg zu Gott*, der dem strebenden heldischen Menschen aus der Fülle seiner Gnade spendet, was ihm aus eigener Kraft unerreichbar wäre. Parzivals Werden und Reifen, wo immer es sich in den Schichten des Höfischen, Ritterlichen und Menschlichen vollzieht, ist auf Religiöses gerichtet, dem Wolframs Dichtung die besondere Form ihrer Ein-



84. Oberseite des Siegburger Tragaltars mit eingelassenem Stein.

heit verdankt. Die Analogie zur Heilsgeschichte der Menschheit vom Stande der Natur über das Zeitalter des Gesetzes zum Stande der Freiheit der Gotteskindschaft, wenn auch vom Dichter nicht unmittelbar gedanklich ausgesprochen, hat die Entwicklungsstufen des Knaben, Jünglings und Mannes im einzelnen bestimmt und ihren Sinn metaphysisch vertieft.

Der göttlichen Gnade, die das Gralkönigtum verleiht, treiben die Anlagen des von Gott berufenen Geschlechtes entgegen. Unentwegtes ritterliches Streben, in dem die auf Gott gerichtete heldische Natur des Geschlechtes zum Ausdruck kommt, ist Voraussetzung göttlicher Gnadenwirkung. So geschieht es, daß bei aller Bedeutung, die der göttlichen Gnade im Parzival zufällt, ritterliche Tat und Leistung ernster und gewichtiger genommen wird als in irgendeinem andern höfischen Roman dieser Zeit. Parzivals Ritterschaft, sein *schildes ambet*, seine äußere und innere



85. Eucharistische Taube (Hostienbehälter) auf einer über dem Altar hängenden herablaßbaren Schüssel. Anfang des 13. Jahrhunderts. Kopenhagen, Nationalmuseum.

Existenz ist in seiner *art* begründet, die für Wolfram hohe Abkunft, Sittlichkeit und Religiosität einbeschließt. Der Weg, den der Dichter seinen Helden führt, ist nicht der Weg des auf sich gestellten Einzelnen, sondern der Sippe, ein Weg von den Vätern angetreten und von seinen Nachkommen weiter beschritten. Der Parzival Wolframs ist nicht nur darum ein Stück Familiengeschichte — und im Lauf der Redaktionen immer mehr dazu geworden —, weil der Erzählung Chrestiens die Geschichte von Gahmuret und Herzeloyde vorausgeschickt, weiterhin die Gralgeschichte eingeflochten und am Schluß der Dichtung ein Ausblick auf die Nachkommen von Parzival und Feirefiz gegeben wird, oder weil zahlreiche Anspielungen auf verwandtschaftliche Beziehungen und Hinweise auf die Erbanlagen des Helden über die ganze Dichtung verstreut sind, sondern weil sich Parzival auf allen Stufen seiner Entwicklung unter Gliedern seiner Familie bewegt und selbst erst als Glied dieser Familie Gestalt gewinnt, indem er sich der in ihm ruhenden Kräfte der *art* bewußt wird. Weit konsequenter und durchsichtiger als Chrestien hat Wolfram die Hauptträger der Handlung als Glieder zweier großer Verwandtschaftskreise geordnet, die sich bei ihm in Parzival überschneiden, um ihm die Anlagen der erlesensten Geschlechter mitzugeben. Die zeitlose Gemeinschaft der Sippe umspannt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie wirkt nicht nur in den Sehnsüchten des Bluts, dessen Strom jetzt in Parzival kreist, wie er künftig in seinen Nachkommen kreisen wird, sondern auch in den leibhaft gegenwärtigen Personen einer Verwandtenhierarchie, deren sich Gott als Mittel seiner Führung bedient.

Der Wegabschnitt, den Parzival als Glied seiner Familie zurücklegt, ist von Verwandten umstanden, die an allen wichtigen Punkten und Stationen des Weges mahnend, lehrend und warnend, duldend, miterleidend und verzeihend, fluchend und segnend eingreifen. Damit erst gelangen wir zu der eigentümlichen Gestalt, die Wolfram der Seelengeschichte seines Helden gab, insofern seine Überordnung des Religiösen den Verwandtenbegegnungen der französischen Dichtung tieferen veränderten Sinn und erhöhtes kompositionelles Gewicht gab. Wolfram kennt nur den gemeinschaftsgebundenen Menschen, der auch in seinen innersten Kämpfen nicht als losgelöstes Individuum, sondern als Glied einer Gemeinschaft seinem Gott gegenübersteht. Die beiden mittelalterlichen Seinsformen des höheren Menschen, der Mönch und der Ritter, sind nur von der Gemeinschaft her verständlich. Der große Laiendichter weist der Gemeinschaft der Sippe für den in der Welt stehenden Ritter eine ähnliche Bedeutung zu wie die Kirche der klösterlichen Gemeinschaft für den Mönch. Mittelalterliche Frömmigkeit, auch die Frömmigkeit des Laien, ist ein 'Frommsein mit andern'. Nur im Bewußtsein enger Verbundenheit mit der Sippe kann der ritterliche, der heldische Mensch die ihm geordnete Aufgabe im Sinne seiner Selbstentfaltung erfüllen. Sein Weg zu Gott führt über die Familie. Auf sich allein gestellt, aus der Sippe gelöst, das ist Wolframs Ansicht, würde Parzival nie das Gralkönigtum erlangen.

Die Begegnung mit den Verwandten, mit Sigune, Gurnemanz und Trevrizent ist notwendig, um das Wachsen seines inneren Menschen in Bewegung zu halten und weiter zu treiben. Durch Erfahrung gereift, stehen sie seiner Not und seinem Anliegen offen, weil sie selbst Leidende sind, Leidende aus *triuwe* (pietas), aus frommem Gedenken an den toten Geliebten, die im Kampf gefallenen Söhne oder an die Leiden des schuldbeladenen Bruders. Auch Gurnemanz, durch die Verbindung Sigunes und Schionatulanders in die Verwandtschaft einbezogen, ist ein Leidender und keineswegs nur auf äußere Formen höfischer Erziehung gerichtet, sondern in gleicher Weise auf Zucht des Leibes und der Seele bedacht. Wie weiß er den jungen Toren zu nehmen, sein Vertrauen zu wecken und zu gewinnen, wie väterlich und herzlich ein jedes



seiner Worte bis zum Geleit des wehmütigen Abschieds. Ebenso wie bei Sigune und Trevrizent zeugen auch hier Handlung und Gebärde stärker als Worte von dem Zueinander und Miteinander sich begegnender Verwandten.

Parzival, der den Mannesmut des Artusgeschlechts und die opferbereite Hingabe der Gralsippe, die Wolfram *triuwe* nennt, in sich vereint, wird an seiner Sippe schuldig, sobald er die Schwelle der Kindheit und der unbewußten Natur überschreitet. Das ihm auferlegte Schicksal seiner Sendung läßt ihn schuldig werden an dem Tod der Mutter. In der deutschen Dichtung geht Herzeloyde in die Einsamkeit, Ehre und Besitz hinter sich lassend, allein aus Liebe zu ihrem Sohne. Da wäre es an Parzival gewesen, aus der angeborenen *triuwe* des Gralgeschlechts die Menschenverstehen und -begreifen übersteigende Mutterliebe Herzeloydes durch größere Anhänglichkeit zu erwidern, als sie sonst Kinder ihren Müttern entgegenbringen. Parzivals Schuld, mit der seine religiöse Entwicklung einsetzt, ist in ihrer ganzen Schwere, wie Wolfram sie meint, nur aus dem Gedanken der Sippe verständlich. Parzival fehlt gegen die Grundeigenschaft der Sippe, die sie zur Gemeinschaft bindet, an empfindlichster Stelle. Indem er innerlich in die Gemeinschaft der Sippe hineinwächst, wird er an ihr schuldig, darin liegt sein Verhängnis. Denn daß er Ither erschlägt und vor Anfortas schweigt, ist Schuld an der Sippe. Wenn an irgendeiner Stelle, dann hätte sein Herz vor dem Jammer seines königlichen Oheims Anfortas sprechen müssen. Statt daß hier die *triuwe*, aus dem Unbewußten des Bluts emporsteigend, den Damm aller eingelernten Regeln höfischer Zucht wie eine Sturmflut durchbricht und die Erlösungstat an dem leidenden Geschlecht vollzieht, hat die üppige Entfaltung des Zeremoniells der Gralburg sein Mitleid erstickt. Nur Mitleid und Erbarmen hält das Herz der göttlichen Gnade offen (s. S. 158). Der erste Gralbesuch Parzivals zeigt, wie weit er von dem Ziel seines Gralkönigtums entfernt ist.

Sigunes Fluch schließt ihn aus der Gemeinschaft der Sippe aus. Ihre unerbittlichen Worte sind um so schneidender, je stärker sie der Pietà-Gebärde ihres Erbarmens zu widersprechen scheinen. Sie versperrt ihm den Zugang zur Sippe, dessen Schlüssel sie recht eigentlich in der Hand hält. Diese Szene erhält dadurch volles Gewicht, daß der Fluch der Gralbotin Cundrie keine Verurteilung Parzivals vonseiten der Artusritter zur Folge hat. Aus der Artusrunde schließt er sich selbst aus. Die *triuwe* der Sippe, gegen die Parzival fehlt und um die er leidet, ist zu innerlich, um im Artuskreis als entscheidender Maßstab gewertet zu werden, so sehr Wolfram verwandtschaftliche Bindung auch in diesen Kreis hineinträgt oder darin festigt. Dem Ausschluß aus der Gralfamilie und der Schmähung vor der Runde folgt die Absage an Gott, der das hereingebrochene Leid, vor allem die Schmach der Erniedrigung zuließ. Mit dem höfischen Ideal, das Parzival bis hierher inneren Halt gewährte, muß auch sein Menschlichem angepaßtes religiöses Weltbild zerbrechen. Seine übertriebene Selbstbehauptung, die Gott den Dienst kündigt, muß auf das rechte Maß zurückgeführt werden, um neben der eignen Leistung der Gnade Gottes Raum zu gewähren. Einziger Quell seiner sittlichen Kraft und ritterlichen Leistung bleibt die Liebe zu Condwiramurs. Aber so scheint es nur von der Verwirrung Parzivals aus gesehen, als gäbe es wahrhafte Liebe und *triuwe*, die nicht aus Gott flösse, als gäbe es ritterliche Sittlichkeit ohne Religiosität: Neben die Liebe der Frau, die sich in der zeitgebundenen Form des Minnedienstes vollzieht, tritt die noch unerklärliche Sehnsucht nach dem Gral.

Während Parzival fern vom gesellschaftlichen Treiben der höfischen Artuswelt Jahre auf ritterlichen Fahrten zubringt, wird die äußere Handlung des Vordergrundes auf Gawan übertragen, der das Höfische Parzivals verkörpert, ohne das Parzival auch in der Zeit seines



Insichzurückgezogenseins nicht gedacht werden darf. Parzivals Fahrten werden nur erwähnt, aber nicht dargestellt. So bleibt bei aller Kontinuität der Darstellung des Ritterlich-Abenteuerlichen und -Festlichen der Blick frei für den inneren Zustand des Helden, der durch eignes seelisches Leid, durch die Not der Sünde und der eignen Ohnmacht wie durch die Leiden der andern, die der gleichen Liebe wie er bedürfen, lernen muß, sich der Allmacht Gottes zu unterwerfen und geduldig auf seine Gnade zu warten. Sigune steht an der Wende des Weges, ebendort wo die göttliche Gnade sichtbar eingreift: *sîn wolte got dô ruochen.* Der Anblick ihres Jammers, die Erzählung ihres erbarmungswürdigen, durch *triuwe* zueigen gewordenen Schicksals öffnet sein Herz. Er kann wieder klagen, er klagt um Condwiramurs, mehr noch um den verlorenen Gral: *ich sen mich nâch ir kiuschen zuht, nâch ir minne ich trûre vil, und mêr noch nâch dem hôhen zil, wie ich Munsalvæsche mege gesehn, und den grâl* —. Sigune erbarmt sich seiner. Sie verzeiht und segnet — *nu helfe dir des hant dem aller kumber ist bekant* —, wie sie ehemals fluchte. Sie, die ihn aus der Gemeinschaft der Sippe ausschloß, ist jetzt erneuter Zugang. Parzival kommt nur über die Sippe, nur im Miteinander der durch Familien-Anlage und -Schicksal Verbundenen, aber nicht allein zu Gott. Sigune zeigt ihm den Weg zur Gralburg.

Parzival hat die Grenze des Gralreiches überschritten und sich dem Göttlichen genähert. Der Gottferne und Gottzerfallene ist in die Gemeinschaft der Sippe zurückgekehrt, damit Gott durch ein Glied dieser Sippe weiter an ihm handelt. Der Einsiedler Trevrizent ist Bruder des Anfortas und Bruder Herzeloydes. Seine religiöse Lehre, die die Vorstellung eines auf Leistung und Gegenleistung beruhenden Rechtsverhältnisses zwischen Gott und Mensch beseitigt, geht nicht vom Menschen, sondern von Gott, nicht vom Erlösten, sondern vom Erlöser aus. Gott, der aus Liebe für die sündige Menschheit starb, kann nur in demütiger Gesinnung erlebt, aber nicht vom menschlichen Verstande begriffen werden. Er ist nicht wie in den Dichtungen der vorausgehenden romanischen Periode (s. S. 77) der Vergelter, sondern der *wâre minnære*, der nicht *ungetriuwe* sein kann, weil sein Wesen 'die Wahrheit' ist. Kunstvoll verflochten in Trevrizents religiöse Unterweisung ist die Geschichte des Gralgeschlechtes. Religiöse Selbstbesinnung und Besinnung auf Sippe und Herkunft sind für Wolfram unzertrennlich. Immer wird der Einzelne im Miteinander der Familie gedacht. Nur ein Glied dieser Familie, das wie Trevrizent nicht nur um Anlagen und Schicksale des Gralgeschlechts, um dessen Tugenden und Sünden weiß, sondern sie durchlitt und durchlebte, vermag Parzival durch Geständnis, Reue und Sühne zu neuem Leben zu führen: Wie Parzivals Vater Gahmuret stritt Trevrizent in drei Erdteilen gegen Christen und Heiden, seinen 'unverzagten Mannesmut' durch rittliche Kämpfe im Dienst der Minne bewährend. Sein die Schuld des Bruders sühnendes Einsiedlerleben verkörpert die Gottes*triuwe* offenbarende Verbundenheit der Gralsippe in der höchsten Form des stellvertretenden Opfers. In der Hierarchie des Gralgeschlechts fällt ihm diese Aufgabe zu. Zur Schuld des Bruders nimmt er auch die Schuld des Neffen auf sich: *er sprach 'gip mir dîn sünde her: vor gote ich bin dîn wandels wer. und leist als ich dir hân gesagt: belîp des willen unverzagt'*. Der 'ritterliche Rat' des priesterlichen Oheims will nicht blinde Unterwerfung unter unverstandene göttliche Gebote, sondern Freiheit des Willens, der sich auf Grund vernünftiger Einsicht demütig in das von Gott auferlegte Schicksal fügt. Die natürliche Fähigkeit ritterlichen Strebens und vernünftigen Denkens werden nicht verneint, sondern in ihrem dem Reich der Übernatur gegenüber notwendigen Geltungsbereich anerkannt und eingegrenzt. In Trevrizents Gestalt, seinen Worten und Handlungen, in seiner franziskanischen Christusfrömmigkeit ist das in der vorausgehenden Periode als unvereinbar

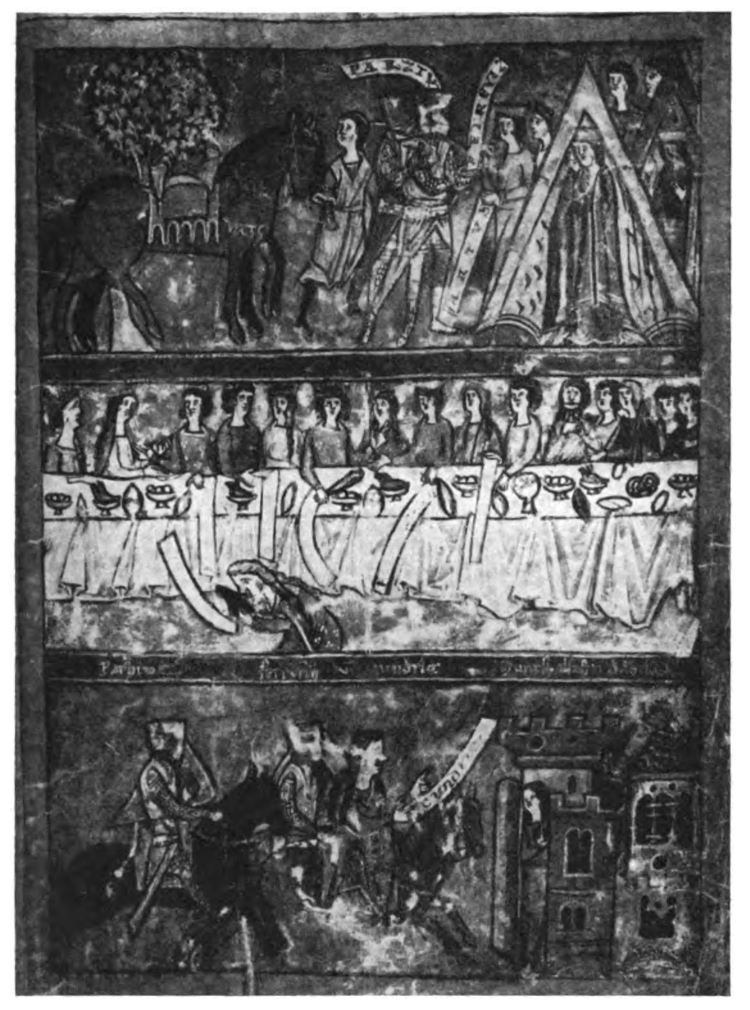
geltende Göttliche und Weltliche eine Einheit eingegangen, die weder das Göttliche rationalisiert und vermenschlicht, noch das Natürlich-Menschliche entwertet.

Wenn in irgendeiner Szene der Dichtung, dann gilt es an dieser Stelle über den Worten der einander Begegnenden Handlung und Gebärde nicht außer Acht zu lassen: das Zueinander und Miteinander bei der Beschaffung ihres kargen Mahls und des Futters für das Pferd. Dazu die belebende, weckende Frühlingsstimmung, aus der heraus Trevrizents tröstlich aufblickende Worte gesprochen werden: *möht ich dirz wol begrüenen unt dîn herze alsô erküenen daz du den prîs bejagtes unt an got niht verzagtes, sô gestüende noch dîn linge an sô werdeclîchem dinge, daz wol ergetzet hieze. got selbe dich niht lieze* —. Wie der grün sprossende, hoffende Frühling sollen die heldischen Kräfte des von Gott berufenen Geschlechts in Parzival wieder jung und frisch aufleben, offen und bereit stehen der göttlichen Gnadenwirkung, die das begonnene Werk der Heiligung vollendet. Die Einkehr bei Trevrizent ist nicht Ende oder Gipfel des Weges, sondern Stufe, allerdings die bedeutsamste Stufe. Das neugepflanzte Gottvertrauen muß Wurzel schlagen in Leiden und Kämpfen erneuter Auseinandersetzung mit der Welt. Noch einmal scheint die innere Not Parzivals die Grenze des Gotteshaders zu streifen, als er in seinem fast zu Boden geworfenen Gegner den Freund und Verwandten Gawan erkennt. Das fortgeworfene Schwert, der Ausbruch der Verzweiflung ist nur aus der Angst vor neuer Verschuldung an der Sippe verständlich.

Parzivals inneres Wachsen und Reifen vollzieht sich jedoch jetzt im Umkreis der Gralburg, in der Nähe des Göttlichen und der Familie, deren Beziehungen auch bei der Rückkehr in die Artusrunde stark betont werden, ohne daß hier von einer auf Parzival ausstrahlenden religiösen Kraft und Wärme nach Art der mütterlichen Gralverwandten die Rede sein kann. Die gesellschaftlichen Freuden der durch Minne und Ehre bewegten Artusrunde vermögen Parzivals Sehnsucht nicht zu stillen. Parzival ist flüchtiger Gast, wo Gawan Genüge findet. Gawan verkörpert das Höfische Parzivals, aber dies Höfische ist an Parzival nur eine Seite, nur eine Dimension. Durch größere Gottnähe, die schon in seinem Wesen angelegt ist, ist Parzival mehr als ein höfischer Minneritter, wie die Gralritterschaft mehr ist als die Artusrunde. Die Gawanhandlung ergänzt und festigt die Parzivalhandlung nicht nur als Parallele, sie hat auch kontrastierende Bedeutung. Sie öffnet den Blick auf die väterliche Artussippe des Helden, deren Kreis erst geschlossen wird, als Parzival mit seinem heidnischen Halbbruder Feirefiz zusammentrifft, der unter den Lebenden die Art seines Vaters Gahmuret am stärksten offenbart.

In dem Kampf, den die Brüder, ohne sich zu kennen, im Dienst der Minne miteinander kämpfen, zerspringt Parzivals Schwert, das er dem toten Ither raubte. Gott greift sichtbarlich ein, er schützt Parzival vor nochmaligem Verwandtenmord: *got des niht langer ruochte, daz Parzivâl daz rê nemen* (Leichenraub) *in sîner hende solde zemen*. Beide Brüder finden sich im Gedenken des Vaters, dessen Bild Parzival dem Bruder vom letzten Makel befreit, so daß Feirefiz, jetzt die väterliche Art ohne Einschränkung bejahend, in die innere Gemeinschaft der Sippe eingehen kann. In der festlichen Artusrunde von Gawan und Artus als Verwandter begrüßt, darf er als Einziger Parzival folgen, als diesem die Botschaft von dem göttlichen, durch die Sterne bestätigten Willen seines Gralkönigtums zuteil wird. Der Dichter hat es vermieden, der geistlich-weltlichen Herrschaft des Gralreiches als Sinnbild endlicher Gemeinschaft mit Gott durch Angleichung an die Wirklichkeit des Weltkaisertums weltlichere Gestalt zu leihen. Umgekehrt will das Ideal des Gralkönigtums der gesellschaftlichen Verflachung des Artuskönigtums die Forderung einer auf mystischen Kräften des Bluts und der göttlichen Berufung





86. Ankunft von Parzival und Feirefiz bei Artus; Cundrie überbringt die Gralbotschaft; Parzival und Feirefiz kommen mit Cundrie zur Gralburg. Münchener Parzival-Handschrift Cgm. 19. Um 1230.

beruhenden herrscherlichen Weihe entgegenhalten. Nach echt sagenhafter Erzählweise geht es dem Dichter auch hier nur um Menschliches im engen Raum der Familie. Das Krönungsfest ist ein Familienfest, Feirefiz läßt sich taufen, um Repanse de Schoie, die Trägerin des Grals und Schwester Herzeloydes, die sein Herz entzündete, zu heiraten. Damit sind auch die Nachkommen des Feirefiz in das Gralgeschlecht einbezogen und für das geistlich weltliche Königtum des Sohnes, des späteren Priesters Johann, die notwendige Voraussetzung erblicher Anlage und göttlicher Berufung geschaffen. Zum Nachfolger Parzivals ist sein Sohn Loherangrin durch göttlichen Willen bestimmt. Wolfram läßt es bei diesem Hinweis auf Nachfolge des Königtums und Ausbreitung des Gralgeschlechts bewenden, eine weltgeschichtliche Ausdeutung des durch seine Weltmission in Zukunft Abend- und Morgenland verbindenden Herrscherhauses gehört nicht in seine familiengeschichtliche Dichtung.

Mit dem Besitz des Gralkönigtums, das irdische Freude und Ruhe der Seele vereint, ist der Endgipfel der inneren und äußeren Handlung erreicht. Parzival bedarf keines Führers mehr. Sigune findet er tot über dem Sarg des Geliebten; über Trevrizent ist er hinausgewachsen. Seine Erfahrung hat ihn belehrt, daß seine rastlose Tätigkeit Gott gegenüber nicht vergeblich war. Trevrizent muß das zugestehen: *mich müet et iwer arbeit: ez was ie ungewonheit, daz den grâl ze keinen zîten icmen möhte crstrîten: ich het iuch gern dâ von genomn. nu ist ez anders umb iuch komn: sich hât gehœhet iwer gewin.* Gott segnete Parzivals Streben und sein Vollbringen. Seine Gnade war wirksam, weil der in der natürlichen Anlage begründete sittliche Wille des Helden, der allen Schicksalschlägen zum Trotz *stæte* bewahrte, in seinem Streben nicht erlahmte.

Die Bedeutung ritterlichen Strebens und ritterlicher Tat für die innere Entfaltung des Helden läßt trotz aller religiösen Vertiefung der deutschen Dichtung äußeres Geschehen nicht zu kurz kommen. Mehr als in irgendeiner anderen Dichtung der Zeit liegt der Reichtum des äußeren Lebens ausgebreitet. Und insofern der Held nicht nur ein von außen an



Parzival und Feirefiz mit Anfortas an der Tafel der Gralburg; Parzival reitet Condwiramurs und den Söhnen entgegen; Taufe des Feirefiz, Repanse de Schoye trägt den Gral; der von Repanse de Schoye erhobene Gral dem getauften, das Heidentum zertrümmernden Feirefiz sichtbar geworden.

Münchener Handschrift Cgm. 19. Nach 1230.

ihn herantretendes Gebot, sondern die Anlage seines Wesens erfüllt, entfernt sich Wolfram von der gedanklichen Konstruktion Hartmanns und neigt mehr zu Chrestiens lebensvollerer Darstellung, die aus der Welt der Erscheinungen auch das Unberechenbare einzufangen weiß. Aber er geht noch über Chrestien hinaus: Indem er weit konsequenter und bestimmter als der französische Dichter die Hauptträger der Handlung als Glieder zweier großer Verwandtschaftskreise, des Artus- und Gralgeschlechts, darstellt, schafft er eine Fülle natürlich menschlicher Beziehungen, die das von einer Idee beherrschte zeremonielle Nebeneinander der Personen durch ein natürliches, raum- und zeiterfülltes, lebensvoll bewegtes Miteinander ersetzt. Was von der Verbundenheit der Gralsippe gilt, gilt in bedingtem Maß auch von der Artusfamilie. Die Artusverwandtschaft ist imstande, den Streit zwischen Vergulaht und Gawan zu schlichten, und wenn man an das Verhältnis von Artus zu Gawan denkt, wird man zum mindesten dem Oheim ein Gefühl für natürliche Herzlichkeit nicht absprechen können, die wir allerdings an Gawan, z. B. bei seinem Wiedersehen mit Mutter und Schwestern, wo wir sie erwarten sollten, vermissen. Wohl ist auch in der Artussippe verwandtschaftliche *triuwe* sittliche Grundlage menschlicher Verbundenheit, aber sie steht in einem andern Verhältnis zu den ritterlichen Idealen der 'Ehre' und 'Minne' als in der Gralfamilie. Die *triuwe*, die die Glieder des Gralgeschlechts bindet, ist schon als natürliche Anlage gottbezogen. Die größere Bereitschaft und Selbstverständlichkeit der Hingabe, die Wärme des Tons bis zur Ergriffenheit, der tiefere Blick für die inneren Nöte des Andern ist ein höherer Grad von Frömmigkeit. Wie die *triuwe* der Verwandtschaft hat auch die *stæte* des charakterfesten zielstrebigen Mannes hier und dort verschiedene Färbung. So beharrlich Gawan das Ziel der Minne und Ehre verfolgt, so sehr er sich selbst treu bleibt, daß man in ihm die geschlossenste der Wolframschen Gestalten sehen muß, so ist doch Parzivals *stæte* höherer Art, weil sein Ziel sich nicht durch *êre* und *minne* umspannen läßt, weil es höher liegt und weil sein in der *art* verwurzelter Charakter Gelegenheit hat, sich in tieferer Schicht als der nur gesellschaftlichen zu bewähren.

Der gegensätzliche Parallelismus von Gawan- und Parzivalhandlung in ihren wetteifernden Bezogenheiten gibt der Darstellung eine Dichte und eindeutige Geschlossenheit, die rationelle Deutung des Dichters, wie wir sie bei Hartmann finden, überflüssig macht. Das Gemeinsame und das Abweichende erfordert unsere Beachtung: Was ist damit über die Liebe von Parzival und Condwiramurs gesagt, daß sie als Minnedienst dargestellt ist, auch wenn wir berücksichtigen, daß dieser Minnedienst über dem natürlichen Grundverhältnis der Geschlechter gedacht wird? Denn auch im Artuskreis gehören nur diejenigen Frauen zur Runde, die *lônes sicherheit* geben, wie denn der letzte Minnedienst Gawans, der den vorbildlichen Minneritter zur Vollendung führt, die Form einer auf *triuwe* gestellten Ehe annimmt. Was bedeutet es, daß Minne Schicksal der 'Art' ist, für Parzival väterlicherseits, für Gawan auch mütterlicherseits, wenn das Liebesschicksal beider und der Geist, in dem es angetreten wird, nicht in ihrem wesenhaften Unterschied erkannt werden? Wolfram unterscheidet die Gralwelt in ihrem Primat des Religiösen und in ihrer inneren Hinordnung auf Gott von dem Nurhöfischen der Artuswelt mit ihrer Überschätzung und Verselbständigung weltlicher Kultur. Bei Wolfram ist der Artushof zum Minnehof geworden, die Ritter der Artusrunde gehen mehr wie bei Hartmann im Gesellschaftlichen auf, um die Gralritter, die um der Reinheit des Herzens willen dem Minnedienst entsagen, und die Minne Parzivals, der 'beider Dienstmann': Condwiramurs' und des Grals genannt wird, von diesem Hintergrund abzuheben. Neben der Gegensätzlichkeit beider Handlungen gilt es die Ganzheit ihrer aufeinander folgenden Teile nicht aus dem Auge zu verlieren. Wir verstehen die Liebe von Parzival und Condwiramurs in der Einzigartigkeit ihrer *triuwe*



87. Ritter zu Pferd (St. Martin), Werk des Naumburger Meisters, vor 1239. Bassenheim, Pfarrkirche. (Phot. Kunsthist. Inst., Marburg.)

nur aus der gesamten Handlungsfolge von den Kümmernissen und Sorgen der Landesfürstin in der ersten Nacht keuschen Beisammenseins, ihrem reifen Verständnis für den Drang des heldischen Mannes nach Ferne und Weite, seiner Gefeitheit in der Zeit der Trennung selbst den Reizen Orgeluses gegenüber, von der Geburt der Söhne, kurz von allem, das die Liebenden an äußerem und innerem Geschehen verbindet bis zu der unvergleichlich herzlichen Szene ihres Wiedersehens im morgendlichen Zelt an der symbolischen Stätte der Blutstropfen — *si sprach 'mir hât gelücke dich gesendet, herzen freude mîn'* — und dem dann folgenden gemeinsamen Weg zur Gralburg.

Das Mit- und Gegeneinander der Gestalten im Gral-und Artuskreis rückt auch Condwiramurs in helleres Licht. Sie steht mit Herzeloyde und Sigune um Parzival auf der Gralseite den Frauen des Artuskreises um Gawan gegenüber. Herzeloyde und Condwiramurs sind Mütter, und Sigune hält den toten Geliebten, mit dem sie in mystischer Ehe weiterlebt, wie die Gottesmutter (und sponsa Christi) den Sohn. Selbstlose Hingabe dieser Frauen ist Mütterlichkeit. Die Darstellung ihrer Gefühle und Stimmungen vom Dumpf-Geschlechtlichen bis zu seelischer Helle reifer Überlegenheit und gütigen Verstehens ist Wolframs Leistung. Wie das Sanguinische der Hauptpersonen des Artuskreises läßt der melancholische Zug der Frauen um Parzival daran denken, ob Wolfram, der den Menschen in seiner kosmischen Verflochtenheit nicht nur unter dem Einfluß der Gestirne sieht, die Lehre von den Temperamenten, auf die ihn auch der Lucidarius hinwies, kannte (s. S. 129). Man sollte annehmen, daß sein Drang, den Rätseln des Menschlichen bis zu den Wurzeln nachzuspüren, ihn nicht achtlos daran vorübergehen lassen konnte.

Auch die Frauen des Artuskreises, die für Tradition und Sitte der höfischen Gesellschaft eine ähnliche Bedeutung haben wie die Frauen um Parzival für die Familie, versucht Wolfram menschlicher zu fassen, soweit es die überlieferte Fabel und die nur gesellschaftliche Funktion

dieser Frauen zuließ. Es gelingt ihm für Obie und Orgeluse, ihr zänkisches und verbittertes Wesen aus tieferer Schicht verständlich zu machen: *niemen sich verspreche, ern wizze ê waz er reche, unz er gewinne küende wiez umb ir herze stüende.* Orgeluse, durch Leid und Rache verhärtet, wird durch Gawans geduldiges Ausharren von sich selbst erlöst. Sie ist dazu da, Minne zu wecken: *och sagt uns d'âventiur von ir, si wære ein reizel minnen gir, ougen süeze ân smerzen, unt ein spansenwe des herzen.* Schönheit ist für sie so unerläßlich wie für alle Frauen des Artuskreises, sie wird darin nur von Condwiramurs übertroffen. Aber die Schönheit Orgeluses wird nur als Herrschaft über den Mann gesehen. Und es bleibt bei ihrer einseitigen Bezogenheit auf den Minneritter trotz den gefühlvollen Freudetränen über Cundries Botschaft, die nicht Parzivals Gralkönigtum, sondern der Befreiung des Anfortas von seinen Leiden gelten. Orgeluse und Gawan charakterisieren sich gegenseitig wie Condwiramurs und Parzival. Aber erst das Gegenüber beider Paare, aus der künstlerischen Absicht paralleler Handlungen verstanden, enthüllt das volle Wesen der einzelnen Gestalten.

Auch die Umwelt des Artushofes hier und der Gralburg dort darf nicht isoliert gesehen werden. Das Gepränge des Artushofes dient der höfischen Geselligkeit und ganz unmittelbar der Minne. Wie eng höfischer Prunk mit Minne, sei es als Ehrung der Frau oder gar als Minnegabe, verbunden gedacht wird, zeigen die Höhepunkte höfischer Prachtentfaltung, wo der märchenhafte Glanz und Reichtum des Morgenlandes an Gahmuret und vor allem an Feirefiz alle abendländische Pracht übertrifft. Prächtige Rüstung und prunkvolles Auftreten dient hier Persönlichem. Die feierlichen Zeremonien im festlichen Saal auf Munsalvæsche dagegen sind gemeinschaftlicher Dienst am Gral. Nicht durch äußeren Prunk, aber durch die Weihe des ritterlichen Mysteriums erhält die Feier der Gralburg übergeordnete Bedeutung. In das Gegenüber von Terre de Salvæsche und Terre marveile, von Gral- und Clinschorland ist auch die Natur einbezogen: in ihrer urwüchsigen Wildheit und rauhen Einsamkeit wie in ihrer Heiterkeit und künstlichen Gepflegtheit wundersamer Gärten, je nachdem sie Zurückgezogenheit, Insichgekehrtsein und Trauer oder aber höfische Geselligkeit begleitet. Die Gestalt Sigunes in ihrer äußeren und inneren Verlassenheit ist weit über die Ansätze der französischen Quelle hinaus ausgeführt. Wenn auch ein ausgesprochenes Gegenbild auf der andern Seite fehlt, möchte man doch hier die Durchdringung von Natur und Liebestrauer aus dem Gegenüber der auf Erfüllung hoffenden Liebe der Blumen und Gärten und der verlassenen und entbehrenden Liebe unwegsamer Einöde und felsigen Gebirges, wie wir sie im Hohenliede finden, deuten. Die Wolfram bekannte mystische Allegorese der Turteltaube legt nahe, daß ein Vers wie Cantic. 2, 14 *columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae . . .* (meine Taube in den Felslöchern, in den Steinritzen) die Stimmung in und um Sigune mitgeschaffen habe. Die Natur ist bei Wolfram mehr als Folie und Hintergrund. Trevrizents aus dem Frühling des Karfreitags heraus gesprochene Worte, daß Parzivals heldische Kraft 'ergrüne', sein Herz wieder jung, froh und hochgemut werde, erinnern schon durch die hier und dort gestaltende Reimbindung *grüenen: küenen* an den grünenden, blühenden Frühling, der auch Gahmurets innere Zerrissenheit überwinden half.

Durch Verflochtenheit inneren und äußeren Geschehens kommt die kontinuierliche Bewegung der einem Endgipfel zustrebenden inneren Handlung auch in der Führung der äußeren Handlung, der Erzähltechnik zum Ausdruck. Zeitliche und räumliche Bewegung, längst zu einem selbständigen Teil der Darstellung geworden, bewirkt ununterbrochenen Zusammenhang und durchgehende, einem Endziel zustrebende Richtung der Handlung (s. S. 104f.). Rückdeutende Hinweise, die der Wiederholung des Erzählten überheben, und neu hinzukommende



Motivierungen sorgen für weitere Kontinuität. Ein wichtiges Mittel der Verknüpfung — aus dem Ethos der *triuwe* im Parzival verständlich — ist das Gedenken handelnder Personen an früher Erzähltes, z. B. Parzivals Sicherinnern an die Lehren der Mutter oder den Rat des Gurnemanz. Wo organischer Zusammenhang fehlt, wird durch eine Wendung an den Hörer oder Leser eine künstliche Verbindung geschaffen. Die Verknüpfung kann auch durch das metrisch syntaktische Mittel der Reimbrechung unterstützt werden, wenn der Inhalt der isolierten Kurzzeile nicht abschließend zusammenfaßt oder ergänzend hinzufügt, sondern zum nächsten Abschnitt überleitet. Um die vorwärts strebende Bewegung kontinuierlicher Handlung zu fördern, bedient sich Wolfram in besonderem Maße der Einführung der Personen. Die ihm eigentümliche Art beruht nicht so sehr auf der schon vor ihm geübten Technik, den jeweiligen Träger der Handlung allmählich auf die neue, immer deutlicher erkannte Person zuschreiten zu lassen, sondern auf der späten Namensnennung, mag die Person bereits auftreten oder im voraus erwähnt werden, um später eine Rolle zu spielen. Die dadurch erweckte Spannung treibt die Bewegung vorwärts, wie anderseits bei Ither und Vergulaht, die bei ihrem ersten Auftreten genannt werden, das Gefühl des durch Gegenbewegung (Vers 145, 7; 399, 27ff.) bewirkten momentanen Stillstandes verstärkt wird. Ähnlich wie die Hinweise auf spätere Personen sind Andeutungen kommender Ereignisse und vorausweisende Träume gemeint, die dem Zweck durchgehender Bewegung um so stärker dienen, je weiter sie zielen und je allgemeiner, spannungerregender sie gehalten sind. Besonders erwähnenswert in diesem Zusammenhang sind schließlich die offengehaltenen Fragen nach den Wundern des Grals und den rätselhaften Abenteuern von Schastel marveile. Die im 5. Buch aufgeworfene Frage des Gralgeheimnisses wird im 9. Buch gedeutet und im 16. gelöst. Die Wiederkehr scheinbar gleicher Motive, vor allem der Begegnungen mit gleichen Personen, gibt der durchgehenden Bewegung eine auf einen Endgipfel zielende steigende Richtung, sobald diese Motive auf die innere Handlung, auf den Helden bezogen werden, der sie in gewandelter Bedeutung, d. h. auf verschiedenen Stufen seiner aufwärts strebenden Entwicklung erlebt.

Die Frage nach der Bauform des Willehalm, des andern großen epischen Werks, das der Dichter nach dem Parzival im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts offenbar am thüringischen Hofe im Auftrag des Landgrafen Hermann begann, ist zugleich die Frage nach Vollendung oder vorzeitigem Abbrechen der Dichtung. Nicht der einseitige Blick auf die französische Quelle, die der deutsche Dichter, wie man meint, bis zu Ende übertragen wollte, noch Erwägungen allgemeiner Art, was einem mittelalterlichen Dichter zuzutrauen sei oder nicht, können einem überragenden Künstler wie Wolfram gegenüber Klarheit schaffen, sondern allein das Wissen um die der Dichtung innewohnende Intention, verbunden mit eingehender Kenntnis der Schaffensweise des Dichters, der im Parzival und Willehalm dem französischen Original so selbständig wählend und wandelnd gegenübersteht, daß er dadurch die Kritik seiner Zeit hervorrief. Ebenso wichtig wie das Verhältnis zur französischen Quelle, die annähernd zwei Generationen zurückliegt, ist der Formzusammenhang zeitgenössischer Dichtung, in den sich Wolframs Werk einfügt. Mit der Bataille d'Aliscans greift Wolfram zu einer Chanson de geste, in der ebenso wie im artverwandten Heldenepos nicht die Person, sondern die Handlung, d. h. die festgefügte Folge der Ereignisse unbedingte Vorherrschaft hat. Die Bataille d'Aliscans repräsentiert eine jüngere Stufe der Chanson, die den Höhepunkt der Handlung weit nach dem Ende zu verlagert. Die etwa gleichzeitige deutsche Spielmannsdichtung, die sich mit der Chanson mannigfach berührt, zeigt das gleiche Prinzip der Steigerung, das dem zweiten Teil der durch Wiederholung geschaffenen Szenenfolge größeres Ge-



88. **Gräberfeld Aliscans bei Arles, an das sich die Sage der Sarazenenschlacht knüpft.**

wicht und Schwere verleiht. Wie diese Dichtung, in der die Handlung dominiert, darnach trachtet, die symmetrische Statik des Baus auch durch andere Momente zu überwinden, zeigt z. B. im König Rother das von außen hereingetragene Motiv der Erziehung des Helden (s. S. 108). Wolfram gelangt über solche Ansätze weit hinaus, indem er die seine Dichtung beherrschende Gestalt des Helden sich von der Stufe einer stark höfisch gefärbten Gesittung über das Bewußtsein seiner Verbundenheit mit der Sippe zu vertiefter, im Gefühl der Gotteskindschaft gründender Frömmigkeit entwickeln läßt.

Wolfram schuf seinen Willehalm aus der Chanson, aber er kannte im Nibelungenlied von 1200 bereits eine Ereignisdichtung, die unter der Einwirkung des höfischen Romans die epische Handlungsfolge weit konsequenter auf einen Endgipfel ausrichtete als die ihm vorliegende Chanson. Wie im Nibelungenlied die Wucht des am Ende liegenden tragischen Höhepunkts auf die Zeitgenossen wirkte, zeigt die gleich bei der ersten Veröffentlichung hinzugefügte 'Klage', die die unerbittliche Härte des Geschehens erweicht und die Größe des Leides in Einzelleide auflöst und zu eigen macht (s. unten). Wie der erschlagene Sigfrid des ersten Teils müssen auch die am Hunnenhof gefallenen Helden aus ergriffenem Herzen beklagt werden. Und wenn Wolfram seinen Willehalm eine 'Klage' nennt, so rückt er — diesen Ausdruck in seiner damaligen Bedeutung aus der wertenden Ethik der *triuwe* verstanden — seine Dichtung nahe an das Nibelungenlied heran.

Da auch der Parzival auf Totalität des Lebens mit seiner Spannung von Freude und Leid gerichtet ist — *diu* (d. i. *âventiure*) *lât iuch wizzen beide von liebe und von leide: fröude und angest vert tâ bî* —, weiß der Dichter um die Grenzen, die der höfische Roman der Darstellung einer im Religiösen ruhenden Lebensganzheit setzte. Der Gralbezirk, wie ihn Wolfram deutet, und das Leid, das auch in den Artuskreis hineinragt, stellt die Grundlagen der höfischen Utopie und damit den Roman, dessen Struktur durch diese Utopie bestimmt wird, auf eine harte Probe: Die Artuswelt Wolframs bedarf der Ergänzung der Gralwelt, die nicht nur *stæte* und *triuwe*,

sondern auch dem 'unverzagten Mannesmut' erst den vollen ethischen Klang gibt. Anderseits fehlt es dem Gralreich an Handlung, um es dem Artusreich analog auszubauen. Und wenn dem kecken Eindringling gegenüber gesagt wird, daß im Bereich von Munsalvæsche nur *angestlîche* gekämpft, daß hier nur Ernstkämpfe auf Tod und Leben gefochten werden, so wird ohne weiteres deutlich, weshalb im Rahmen eines Artusromans die Darstellung tätiger Gralritterschaft unmöglich war. Bezeichnenderweise stellt der Dichter von diesem Standort aus den früheren Parzivalroman seiner nunmehr geplanten Dichtung gegenüber: *swâ man sluoc ode stach, swaz ich ê dâ von gesprach, daz wart nâher wol gelendet denne mit dem tôde gendet: diz engiltet niht wan sterben und an freuden verderben.* Wie die Bruderschaft der Templeisen — so nennt Wolfram die Gralritter — das symbolische Land und die geheimnisvolle Burg in göttlichem Auftrag verteidigt, so gelten Willehalms Kämpfe und Leiden dem Gottesreich hier auf Erden. Wolframs Erzählung von der Ritterschaft des in Gott gefestigten Helden, der die ihm gesetzte Aufgabe des Heidenkampfes zum Schutze seines bedrohten Landes und im Dienst seines Weibes erfüllt, ist gleichsam eine Fortsetzung des Parzival: Die Auseinandersetzung des ritterlichen Heiligen mit den Mächten der Welt erfolgt auf einer höheren, gottnäheren Stufe als der höfischen des Artuskreises.

Wolframs Willehalm ist eine Kreuzzugsdichtung. Der Dichter weiß um die religiöse, von allen irdischen Zwecken freie Idee der Kreuzzüge: von dem immerwährenden Kampf des Gottesreichs mit dem Endziel der gänzlichen Vernichtung heidnischer Macht und heidnischen Glaubens, er weiß um ihre dogmatische Bedeutung und dialektische Begründung — seine literarischen Kenntnisse gehen auch hier über das unmittelbar Belegbare von Rolandslied und Kaiserchronik weit hinaus —, er steht mitten in den Kreuzzugsfragen des Tages, die zu persönlicher Stellungnahme zwingen und gibt aus diesem Erlebnis seiner Frömmigkeit der Kreuzzugserzählung die tragende religiöse Idee, die die jüngere Chanson und Spielmannsdichtung verflüchtigte, zurück. Der Held der Dichtung, den Wolframs künstlerische Überlegenheit erst wirklich zum Hauptheldon macht, ist ein Heiliger, sein ihm in unerschütterlichem Glauben verbundenes Weib eine Heilige. Eben dies Verhältnis des Dichters zu den Hauptgestalten der Dichtung, dessen Ernst die ergreifenden Gebetsworte außer Frage stellen, hat die religiöse Grundlage des Werkes gestärkt und die Durchdringung von Geistlichem und Weltlichem wesentlich gefördert. Die durch die Überlieferung gegebenen weltlichen Motive der Kämpfe sind nicht beseitigt — wie etwa im deutschen Rolandsliede der imperialistische Gedanke der Chanson — sondern zum Religiösen in Beziehung gesetzt. Abweichend vom Rolandslied drängen die Helden des Willehalm nicht zum Martyrium des Schlachtentodes, jubeln nicht dem Tag ihres Sterbens als einem festlichen Freudentag entgegen. Freude über die sich emporschwingende Seele des für das Gottesreich gefallenen Kreuzritters, der 'den himmlischen Stuhl erkaufte', scheint im Willehalm auf die himmlischen Chöre beschränkt. Der Blick des Dichters ist nicht nur auf Gott, der durch die Taten der Kreuzritterscharen verherrlicht wird, sondern auch auf den Menschen, auf seine Leiden und Nöte gerichtet, die der Held in unerschütterlichem Vertrauen auf Gottes Hilfe, allen weiteren Bedrängnissen mutig entgegensehend, auf sich nimmt, eben dadurch das Maß seines Heldentums dem irdischen Auge offenbarend. Willehalm stirbt nicht den Schlachtentod. Aber es besteht kein Zweifel, daß der Dichter die Heiligkeit seines Helden in dem mannhaften Ausharren seines trotz allen auferlegten Leiden gottvertrauenden Rittertums begründet sieht, und daß der Gedanke an Willehalms späteres Klosterleben hier gar nicht erwogen werden darf. Der Verlust, den Willehalm zu ertragen hat, schwerer als ihn Karl auf Ronceval erlitt, und schwerer als ihn je ein Herz erduldete, seit Abel von seinem

Bruder erschlagen ward, ist läuternde Höllenqual genug, um Willehalm vor dem ewigen Leid der Verdammnis zu bewahren: *diz sî mîn hellebrennen, daz diu sêle mîn decheine nôt fürbaz enphâhe, sît mir tôt des lîbes vreude ist immer mêr.* Das Leid, das die Heiligkeit des Helden bedingt — *al sîn heilikeit möht im siuften hân erworben* — liegt in der nie verwindbaren Trauer um seine Mannen und Verwandte, die im Heidenkampf fielen, in der Sorge um sein tapferes Weib und dem Miterleiden ihres inneren Schmerzes. Eine spezifisch ritterliche Not der *triuwe* und *minne*, ein *genendiclîchez klagen*, ein *klagen mit ekken* (Schwertern), eine Trauer, die nicht lähmt und verzweifelt, sondern im Vertrauen auf Gottes Hilfe zu weiteren ritterlichen Taten antreibt. Um der sittlichen Kraft und der heiligenden Wirkung dieser Trauer willen kann der Dichter sagen: *sînen jâmer sult ir prîsen.*

89. Anfang des Willehalm. St. Galler Handschrift Nr. 857. Vor der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Sind die Recken des Rolandsliedes aus ihren natürlich menschlichen Beziehungen soweit gelöst, daß das Gedenken an Weib und Kind mit heldischem Kriegertum unvereinbar angesehen wird, so ist Willehalm um so stärker darin verwurzelt, und es ist wiederum Wolframs eigenste Leistung, die Verbundenheit des Helden mit Weib, Sippe und Mannen religiös zu durchdringen, um Göttliches darin zu spiegeln. Durch diese Vertiefung und Verinnerlichung menschlicher Verbundenheit erreicht der gemeinsame Schmerz um Tote und das Miterleiden mit andern einen Grad, der nicht erträglich wäre, falls nicht das nämliche Verbundenheitsgefühl, das das Leid so unermeßlich steigert, Trost und Zuflucht böte.

Das einzige Ausruhen, das die Willehalm gestellte Aufgabe auf seinem Kampf- und Leidenswege zuläßt, ist die Einkehr bei Gyburg, das Erlöstwerden in ihr, die alles mit ihm teilt in *manlîcher* Tat und weiblicher Hingabe, körperlich und seelisch, Kampf und Schmerz. Nicht leeres Hinwegtrösten über Unersetzliches, sondern Ergebenheit in gemeinsames Schicksal immerwährenden Schmerzes um nie zu schließende Lücken und tapferes Zusammenstehen:

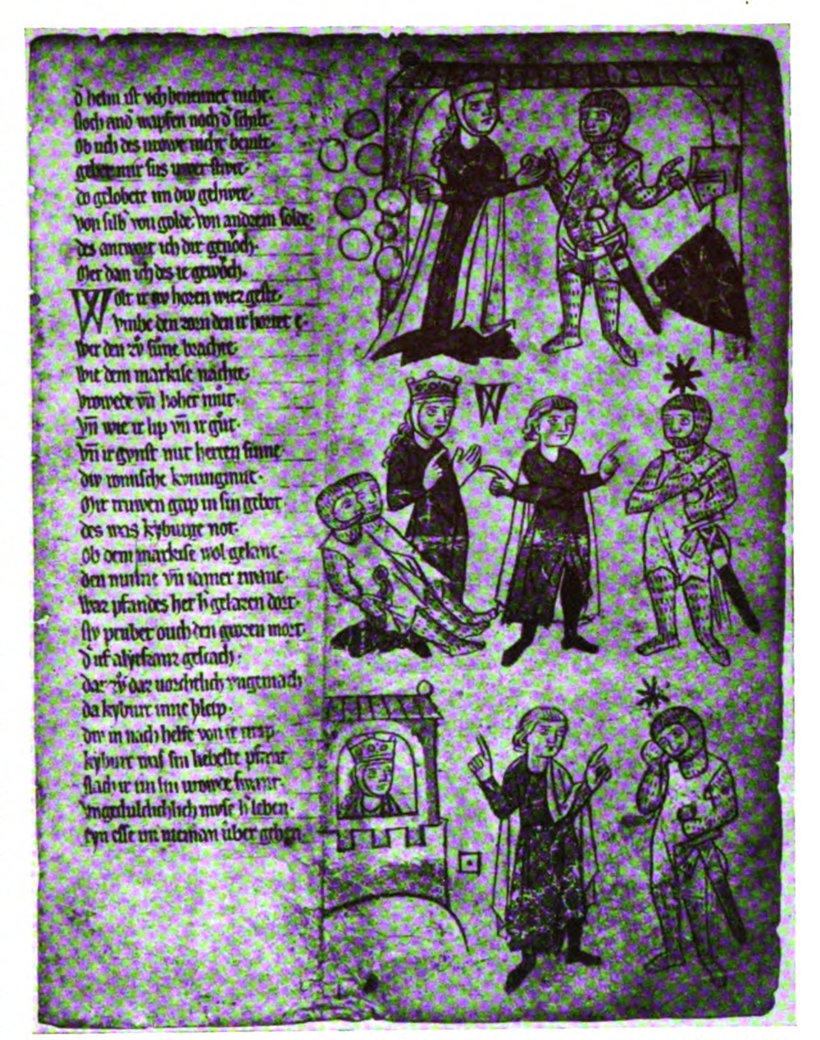
nu geben beide ein ander trôst: wir sîn doch trûrens unerlôst, denn Gott ist barmherzig, *Got ist helfe wol geslaht*. Willehalms und Gyburgs Liebe ruht im Religiösen, das noch dem körperlichen Einssein Weihe gibt. Gyburgs Minne und Gottesliebe sind ineinander verschmolzen. Ward sie Christin aus Liebe zu Willehalm, so wurde sie, die mächtige Königin, 'arm' um seinetwillen, weil sie dem Rufe Gottes folgte. Das eine ist nicht ohne das andere denkbar, wie auch für Willehalm Gottes- und Frauenminne nicht nur als Doppelziel seines Strebens, sondern als Offenbarung und Haltung gleicher Hingabe und Opferbereitschaft eins sind. Gyburg ist die einzige Freude, die ihm *etswenne* zuteil wird, daß über der irdischen Trauer, 'die diesem Leben geordnet ist', ein Strahl göttlichen Erbarmens fällt.

Demgegenüber scheint die Verbundenheit der Sippe zunächst mehr äußerlicher Art, sie bedeutet kriegerischen Beistand und Kampfgenossenschaft. *al unser art wære geschant*, sagt Arnalt dem Bruder, wenn Gyburg dir wieder genommen würde. Nicht nur die Verteidigung des Landes und der Kampf gegen die Heiden, auch Gyburg ist gemeinsame Angelegenheit, darin weiß sich die Familie, nach dem kaiserlichen Geschlecht Karls die vornehmste des Landes, solidarisch. Auch die römische Kaiserin und Königin von Frankreich verschließt sich der Bitte ihres Bruders Willehalm, der sich im festlichen Kreis des Hoftags zu Munleun so ungesellig ausnimmt, nur solange sie nichts von dem Unglück ihrer Familie, dem Tod ihrer Verwandten in der Schlacht bei Alischans weiß. In leidenschaftlichen Ausbrüchen ihrer Trauer beklagt sie Vivianz wie ihren eignen Sohn und spricht dem leidenden Bruder mit herzlichen Worten zu. Ihre angeborne *triuwe*, von der Willehalm sagt, daß sie am Tage des Jüngsten Gerichts zu Gottes Thron geleite, wird sie über den Verlust der Sippe nie zur Ruhe kommen lassen. Wolframs religiöse Vertiefung der Sippen-*triuwe* des Miterleidens und Gedenkens, die der Königin-Mutter ein Prüfstein für die Zuverlässigkeit und 'weibliche Ehre' ihrer Tochter ist, setzt den König, dem diese grundlegende Eigenschaft fehlt, stark herab. Was besagen dagegen die im Hinblick auf die Königin vorgenommenen Änderungen und der von Rennewart aus (s. S. 179) zu erklärende Wandel seines Verhältnisses zu ihm, wodurch die Gestalt des Königs der französischen Dichtung gegenüber angeblich gehoben werden soll. Der Not der fußfällig bittenden Verwandten gegenüber ist er kühl und abwehrend; selbst Willehalm, dem er seine ganze Existenz, den Bestand des Reiches verdankt, weist er unschlüssig ab; nur weil die äußere Situation ihn zwingt, erklärt er sich schließlich zur Hilfe bereit. Scheinbare Teilnahme am Unglück der Sippe ist bei ihm nichts als ängstliche Höflichkeit und Berechnung. Sein höfisch diplomatisches Benehmen steht in schärfstem Kontrast zu dem Handelnmüssen aus innerer Ergriffenheit, wie wir es bei der Königin, ihren Eltern und Brüdern finden. Willehalms Mutter will selbst zum Schwert greifen, der König geleitet die nach Oransche aufbrechenden Scharen nur bis Orlens. Im Notfall will er für Hilfe sorgen, wobei seiner deutschen Kerntruppen (*beste kraft*) mit Stolz gedacht wird. Die Willehalm mitgegebenen französischen Truppen, von Wolfram eindeutig als *hârslihtære* bezeichnet, spiegeln die Unzuverlässigkeit ihres kaiserlichen Herrn. Schon in Oransche müssen sie energisch zum Bleiben ermahnt werden. Und als sie sich bei Alischans vor der Übermacht des Feindes nicht mehr durch Worte halten lassen — man könne ja auch daheim im Turnierspiel Ehre erringen — muß Rennewart sie mit seiner Stange buchstäblich zurückprügeln. Ihre Feigheit und höfische Verweichlichung verbindet sich mit mangelndem Gottvertrauen, wie anderseits im festen Zusammenhalt und Füreinandereintreten der Sippe die Kraft Gottes lebendig ist.

Steht der französische König außerhalb der Sippe, so ist Gyburg ganz und gar einbezogen. Die Einkehr in Oransche vor der letzten Entscheidungsschlacht bei Alischans, nach Stimmung und Bedeutung für das Ganze der Dichtung mit Bechlarn des Nibelungenliedes vergleichbar,



ist bei Wolfram wesentlich dazu da, um Gyburg in die Familie aufzunehmen und sie hier fest verwurzelt zu zeigen. Die enge Gruppe von Gyburg und Willehalms greisem Vater, von einer ergreifenden, nur Wolfram eigenen Herzlichkeit, darin an die Szene von Trevrizent und Parzival erinnernd, zeigt die Frau, die eben noch mit ihren Jungfrauen im Harnisch stand, von einer Wärme umhüllt, die ihre Weiblichkeit löst, ihren Kummer auszuweinen: *und daz wît gemezzen leit, beidiu sô lanc und ouch sô breit, deis al diu heidenschaft enphant, und daz alliu toufbæriu lant des schaden nâmen pflihte.* Ihr selbst ward das Schicksal auferlegt, dies unermeßliche Leid zu verursachen: *ich schûr sîner hantgetât, der bêde machet unde hât den kristen und den heiden! ich was flust in beiden. an mir wuohs leide in unt uns.* Sie beklagt zuerst das ihr mit Willehalms Geschlecht gemeinsame Leid, von den gefallenen Christen vor allem den jugendlichen Vivianz — 'wie ein Vogel sein Junges' hat sie ihn gehütet —: *sîn glanz was wol der ander tac. swâ sîn lîp ûf Alischanz belac, dâ möhten jungiu sünnelîn wahsen ûz sîm liehten schîn.* Aber als Tochter des Heidenkönigs Terramer steht sie mit ihrem menschlichen Empfinden auch auf der andern Seite. Das Geschlecht Terramers ist das edelste und mächtigste der Heidenschaft, das durch seine Abstammung von Pompejus auch auf die römische Krone Anspruch erhebt. Gyburg trauert auch um die Gefallenen ihrer heidnischen Sippe, von denen ihr der Vater unter Tränen zum Burgfenster herauf Nachricht gab. Die Heiden, die sie beklagt, stehen im Hinblick auf ihre menschliche Natur und weltliche Kultur den Christen, nicht nach. Ja, insofern die Kraft religiösen Glaubens auf heidnischer Seite ganz zurücktritt, und das jenseitige Ziel der Heiden vom christlichen Standpunkt aus rein negativ gewertet wird, spielt hier die höfische Minnekultur eine weit größere Rolle als bei den Christen: nicht nur als heldische



90. **Willehalm nimmt die Geldhilfe seiner Mutter an**; des Dichters Betrachtungen über Willehalms Versöhnung mit der römischen Königin und über dessen trauerndes Gedenken an Gyburg. Münchener Willehalm-Handschrift Cgm. 193 III. Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.



91. Terramer klagt über Gyburgs Abfall von den Heidengöttern; Gyburg weist ihn auf den Christengott, der Eva erschuf, und auf die Trinität, die die Menschen aus der Hölle erlöste. Nürnberger zur Münchener Willehalm-Handschrift Cgm. 193 III gehöriges Fragment.

Energie, sondern auch als höfische Rücksicht, die die Minneritter Tesereiz und Nöupatris mit ihren Scharen von den Kämpfen gegen das besetzte Oransche fernhält, solange es von einer Frau verteidigt wird. Tapfere heidnische Minneritter wie Arofel, die sich schon durch ihre prunkhafte Ausstattung als solche bekunden, sollen auch von Christenfrauen beklagt werden, wie denn überhaupt bei den Heiden mehr von Frauen- als von Verwandtenklage die Rede ist.

Gyburgs Trauer um Heiden und Christen hat nichts mit höfischer Minne zu tun, so wenig auch Willehalms Liebe zu Gyburg, die ihn ihrem Sohn im Kampf ausweichen läßt, höfische Minne genannt werden kann. Gyburgs Schmerz quillt aus der tieferen Schicht der Sippen*triuwe*, für die sie am schwersten leidet, da sie von denen, die christlich fühlen und empfinden, als einzige auf beiden Seiten steht, wie Wolfram, abweichend von seiner Quelle, durch ihren zweifachen Namen immer wieder ins Bewußtsein hebt: *Arabele Gyburc, ein wîp zwir genant, minne und dîn lîp sich nu mit jâmer flihtet.* Darum ist es Gyburg, der Wolfram die bedeutsame Bitte in den Mund legt: *hœrt eins tumben wîbes rât, schônt der gotes hantgetât.* Schont die Heiden, weil sie Gottes Geschöpfe sind, für die sich der Sohn opferte: *swaz iu die heiden hânt getân, ir sult si doch geniezen lân daz got selbe ûf die verkôs von den er den lîp verlôs. ob iu got sigenunft dort gît, lâts iu erbarmen ime strît.* Auch Gott erbarmte sich ihrer wie ein Vater seiner Kinder. Durch die Menschheit des Sohnes sind wir ihm verwandt, heißt es im Gebet der Einleitung. Lebendiges Bewußtsein von Gottes Schöpfergröße verbindet sich mit dem Erlebnis der Gotteskindschaft zu franziskanischer Frömmigkeit, aus der heraus Wolfram seiner Vorlage, die unbarmherzige Heidenvernichtung als gottwohlgefällige Vergeltung ansieht, widerspricht: Er halte es für große Sünde, die Heiden niederzumetzeln wie das Vieh, da sie doch Gottes Geschöpfe seien. In diesem spezifisch gotischen Gotteserlebnis Wolframs, wie es auch in der Trevrizentszene durchbricht, findet das neue Lebensgefühl der Zeit seine tiefste Begründung. Aber man beachte wohl: Gyburgs Bitte um Erbarmen mit den Heiden ist aus der selbstverständlichen Voraussetzung des über sie errungenen Sieges gesprochen: *ob der heiden schumpfentiur ergê* oder *ob iu got sigenunft dort gît.* An der metaphysischen Notwendigkeit des Heidenkampfes, dem sich christliches und heidnisches Einzelschicksal fügen muß, läßt der

Dichter keinen Zweifel. Wie ernst die Heidenfrage, die in Feirefiz, dem Sohn eines christlichen Vaters und einer heidnischen Mutter, peripherisch gestreift wird, in dieser Dichtung gemeint ist, zeigt die Änderung, daß Rennewart, der sich als Sohn Terramers dem edelsten und mächtigsten heidnischen Geschlecht entsprossen weiß, nicht wie in der französischen Chanson nach dem Christentum verlangt, sondern umgekehrt das Christentum ablehnt, weil *der touf* ihm *niht geslaht*, seiner Herkunft und Art nicht gemäß sei. Er beharrt bei seiner Weigerung, obwohl sie ihm unwürdige Behandlung einbringt und obwohl er, von seinen Göttern und von seiner Familie verlassen, sich an Christus und seine Hilfe hält — *daz ich sîner* (d. i. Mahumets) *helfe bin verzagt, und hân michs nu gehabt an Krist* — und in treuer Ergebenheit für Willehalm und im Minnedienst der kaiserlichen Prinzessin Alyze in *tôtlîchen strîten* gegen das Heidentum kämpft. Während Vivianz wie die Helden des Rolandsliedes für den christlichen Glauben kämpft und wie sie die Märtyrerkrone erstreitet, kämpft Rennewart aus irdischen Motiven und um weltlichen Lohn. Willehalm nahm sich seiner an, weil ihm der unverzagte jugendliche Held gefiel, der trotz der erniedrigenden Lage, in der er sich am französischen Hofe befand, das hohe Streben und zuchtvolle Wesen seiner 'edlen Art' bewahrt hatte.

Solche im Bereich des Natürlich-Menschlichen gewinnenden und überbrückenden Eigenschaften lassen das vom Standort der Übernatur Heiden und Christen Trennende, die Unvermeidlichkeit des Kampfes von Teufels- und Gottesreich um so beklagenswerter erscheinen. Willehalm, der die gefallenen Christen, Verwandte und Mannen, beklagt 'wie ein Vater seine Kinder', kann des blutigen Sieges nicht froh werden. Der größte Schmerz, der den Sieg in seinem Herzen zu einer Niederlage macht, ist sein 'Freund' Rennewart, der nicht unter den Toten gefunden, vielleicht als Gefangener fortgeschleppt wurde. Sein Verlust wiegt dem verzweifelt Klagenden schwerer als Vivianz, um den die ganze Dichtung von Klagen durchzogen ist. Irdische Freude, die 'das zweite Alischans' vollends vernichtete, muß ein Landesherr und Heerführer der höheren Notwendigkeit, Gott und Reich zum Opfer bringen, und um seines Amtes willen hat er die Pflicht, sein nie verwindbares Leid zu verbergen: *ich muoz gebâren als ich vrô sî, des ich leider niht enbin. ez ist des houbtmannes sin, daz er genendeclîche lebe und sîme volke trœsten gebe.*

Der Dichter endet nicht mit der Klage über dem Schlachtfeld. Bei aller Nähe zum Nibelungenlied, die in Wort und Motiv mannigfach zum Ausdruck kommt, überwindet er die Härte und Trostlosigkeit seiner tief in Menschliches hinabreichenden 'Klage' durch Aufblick zur erbarmenden Liebe Gottes. Dazu genügten ihm nicht die überlieferten Motive des Wiederfindens und der Hochzeit, die dem Stil der jüngeren Chanson und der gleichzeitigen Spielmannsdichtung entsprachen und dem höfischen Roman mit seiner optimistischen Tendenz gemäß waren. Die Not des Heidenkampfes, nicht mit dem Sieg bei Alischans, in dem Willehalm Preis und Ehre erfocht, abgeschlossen — ausdrücklich wird gesagt, daß Tybalt sich über den Verlust von Land und Frau nicht beruhigen wird —, fordert ein leidüberwindendes Gegengewicht, das, von einmaligen Ereignissen vorübergehender Art unabhängig, sich im Innern des Helden vollzieht und als göttliches Erbarmen spiegelnde Tat eine dauernde Haltung gewährleistet. Eignes Leid und Miterleiden mit Gyburg erbarmt sich auch über die Toten der Heiden. Der gefangene, Gyburg verwandte König Matribleiz soll das Schlachtfeld nach den gefallenen heidnischen Königen, Gyburgs Verwandten, absuchen lassen, um sie gemeinsam mit den schon aufgebahrten Königen der ersten Schlacht in ihre Heimat zu geleiten. Diese symbolische, wahrhaft fürstliche Handlung, von der Matribleiz dankerfüllt bekennt: *daz al sîn* (Willehalms) *prîs mit der tât wære beslozzen, und sîn triwe mit lobe begozzen, des sîn*

sælde immer blüete und sîn unverswigeniu güete, wird durchaus als Endgipfelszene empfunden. Wolframs überlegene Kunst hat sie geschaffen, und es heißt die festgefügte Form seiner Dichtung zertrümmern, wenn man sich die darstellende Erzählung nach den Inhalten der andersartigen, weniger bündigen Chanson fortgesetzt denkt. Vielleicht, daß der Dichter früher oder später einen knappen Bericht nach Art der Vorgeschichte hinzuzufügen plante, die eigentliche Darstellung schließt mit der Matribleiz-Szene, die Willehalm noch einmal als Haupthelden der Erzählung heraushebt und damit die schon vorher bewußt durchbrochene und durchsetzte Rennewart-Handlung endgültig zur Nebenhandlung herabdrückt. Stärkeres Herausarbeiten einer einzigen Hauptperson nach Art des höfischen Romans hat Willehalm und Nibelungenlied, beides ursprünglich reine Ereignisdichtungen, in ihrer Tendenz nach künstlerischer Einheit gefördert, wenn auch diese Einheit zunächst auf der Folge der Ereignisse und ihrer immanenten Verknüpfung beruht, beim Willehalm auf den Voraussetzungen und Vorbereitungen zur zweiten Alischansschlacht. Ihre zu ununterbrochener Handlung ineinander verschränkten Kämpfe hin und her wogender Massen, die die gleichen Personen zu wiederholten Malen hier und dort auftauchen und die Heiden ihrem größeren Prunk und tatsächlichen Überzahl entsprechend mehr als die Christen zur Geltung kommen lassen, haben das gleichmäßig monotone Nacheinander einzelner Kämpferpaare überwunden, woran der Eindruck der räumlichen Weite des Schlachtfeldes nicht unbeteiligt ist. Diese zweite Alischansschlacht, ganz und gar Wolframs Eigentum, ist die erste deutschsprachige Darstellung einer Massenschlacht, die auf die epische Dichtung des 13. Jahrhunderts weithin gewirkt hat. Daß die letzte Matribleizszene der von Anbeginn bis zum Schluß, von der Einführung der Personen vor der ersten Alischansschlacht bis zum letzten Geleit der toten Könige leiderfüllten Dichtung es mit der meisterhaften Darstellung der zweiten Alischansschlacht nicht nur aufzunehmen, sondern sie zu überhöhen vermag, zeugt von der inneren Größe ihres Gehalts.

Das Leiden, das im Parzival unmittelbar der religiösen Entwicklung des Helden zugute kommt, durchdringt im Willehalm ebenso wie in Wolframs letztem Werk, der Erzählung von Sigune und Schionatulander auch die äußere Handlung. Und hier wie dort geben Klagen der handelnden Personen und des mitfühlenden Dichters der Erzählung leidvollen Geschehens ihre einheitliche Stimmung. Die höfische Minne, die im Mittelpunkt dieser letzten Dichtung steht, ist Minne des leidgeprüften Gralgeschlechts, von der König Titurel im Eingang sagt, daß sie nur als *triuwe* vererbt wird. Sigune, die diese Minne erleidet, ist Tochter der Gralträgerin Schoysiane, die 'sie im Tode gebar'; ihr Vater entsagt über dem Tod der Gattin seinem ritterlichen Weltleben, wie ihr Oheim aus Mitleid mit dem Schmerz ihres Vaters. Ihrer *hôchgeburt* wegen, die die Art ihrer Minne bedingt, stellt der Dichter zunächst sie und ihr Geschlecht vor uns hin, ausdrücklich dann erst ihren Geliebten Schionatulander. Sie selbst steht im Mittelpunkt der Dichtung; ihre den Tod des Geliebten überdauernde leibliche Verbundenheit mit ihm, deren Darstellung im Parzival von dem nicht ausgeführten Teil der Dichtung eine Vorstellung gibt, läßt darüber keinen Zweifel.

Außer durch die *triuwe* des Gralgeschlechts erhält die Minne, die Wolfram in dieser Dichtung darstellt, ihre besondere Färbung durch die Jungfräulichkeit der Liebenden. Es ist *magtuomlîche* Liebe zweier Kinder, frei von sinnlichem Verlangen, der Sigune nach dem Tode des Geliebten treu bleibt: *an der* (Sigune) *wart elliu magtlîch êre enstanden: diu phlac sô vil triuwen, die man von ir noch saget in manegen landen*. Solche Liebe kindlicher Reinheit und entsagender Mütterlichkeit — die Pietàgebärde Sigunes hat innerliche Berechtigung — ist dem Dichter Symbol und Gewähr Himmel und Erde verbindender göttlicher Liebe:

Diu minne hât begriffen daz smal und daz breite.
minne hât ûf erde hûs: und ze himel ist reine für got ir geleite.
minne ist allenthalben, wan ze helle —

Die Szenen des Zusammenaufwachsens der Kinder am Hofe Herzeloydes und Gahmurets zu Kanvoleis, *der triuwen houbetstat*, ihr Erwecken und Erwachen zur Liebe, ihr Abschied und die Sehnsucht ihrer Trennung sind wohl geeignet, himmlische Liebesmacht im Irdischen zu vergegenständlichen und zu spiegeln, zumal der Dichter — subjektives Empfinden seiner Liebeslieder fernhaltend — bemüht ist, durch traditionelle Ausdrucksweise des Minnesangs und der Minnedidaktik innerhalb überlieferter Formen des Minnedialogs und des monologischen 'Wechsels' dem zeitgebundenen Einmaligen den Schein des Allgemeingültigen und der Dauer zu verleihen. Von der feierlichen Höhe andächtiger Versenkung in das Erleiden hoher Minne, die der erste vom Dichter ausgeführte Abschnitt erreicht, sinkt das andere Bruchstück der Dichtung, das das unglückliche Verhängnis durch das Motiv des Brackenseils einleitet, bedenklich ab. Der getragene Rhythmus der über Nibelungen- und Kudrunstrophe immer künstlicher gewordenen Langzeilenstrophe, deren Verse mit und ohne Innengrenze an die feierlichen Achttakter des 'Himmelreichs' (s. S. 87) erinnern, erscheint zu gewichtig für die nur berichtenden oder äußerlich beschreibenden Teile dieses Abschnitts. Wie wir aus dem Parzival wissen, senkt die Nichtigkeit des Motivs, das launische Verlangen nach dem Brackenseil, in das Liebesleid Sigunes den Stachel der Reue, nähert es der göttlichen Traurigkeit einer Büßenden, deren Liebe sich über den irdischen Gegenstand ihrer Trauer hinaus ins Metaphysische weitet. Wie sehr auch der weiche Fluß der Verse mit ihren klingenden Kadenzen der Klage Sigunes, in die wir uns die Dichtung ausmünden denken, zugute gekommen wäre — wir sehen es an der etwa fünfzig Jahre späteren umfangreichen Aufschwellung des sogenannten Jüngeren Titurel —, das Dilemma zwischen Form und Inhalt anderer Partien der Dichtung, vielleicht auch die Scheu, die Klagegebärde Sigunes aus dem Helldunkel der Nebenhandlung in das grelle Licht der Haupthandlung zu rücken, mag den Dichter gehindert haben, sein Werk über die vorhandenen Bruchstücke hinaus weiterzuführen.

Wolfram hat die künstlerische Vision, die den Ort jeder Episode und jedes Einzelzuges von vornherein bestimmt und die Ganzheit der Form gewährleistet, hier nicht in kontinuierlicher Folge späteren Werkzusammenhangs ausgeführt. Er vollendet nichtzusammenhängende Szenen hier und dort. Künstlerische Konzeption und Ausführung sind zweierlei. Es besteht durchaus die Möglichkeit, daß in des Dichters übrigen Werken knapper Bericht ursprünglich einführender oder verbindender unselbständiger Abschnitte im Laufe der Redaktionen und Umarbeitungen durch ausführliche Darstellung verselbständigt und früher ausgeführten Teilen nachträglich angeglichen wurde, wie es z. B. bei den ersten beiden Parzivalbüchern der Fall gewesen sein mag. Da in gegenseitiger Angleichung auch die von vornherein ausgeführten Teile ihren ursprünglichen Zustand veränderten, ist das in erster Linie auf sprachstilistische Untersuchungen angewiesene Problem der Entstehung der Wolframschen Dichtung außerordentlich erschwert.

Die Beantwortung der genetischen Frage nach der kunstschöpferischen Leistung Wolframs wird ihrerseits die Erkenntnis seines Stils wesentlich fördern, der den Dichter ebenso selbständig und eigenwüchsig zeigt, wie er dem überlieferten Stoff seiner Werke gegenüber erscheint. Wolfram kennt kein ängstliches Abzirkeln dichterischen Bereichs aus gesellschaftlicher Rücksicht wie die andern zeitgenössischen Dichter, weder dem Wirklichen, der Welt der Erscheinun-



gen gegenüber, noch dem Überwirklichen. Beides packt er mutig an, ergeht sich in schlicht natürlicher, ja prosanaher Redeweise wie in seltenen Worten und ungewöhnlichen Wendungen, scheut weder den erdnahen und grellen, noch den dunklen und rätselhaften Ausdruck, wo immer er dem jeweilig dargestellten Einzelinhalt angemessen scheint, übersteigert nach beiden Richtungen, weil er, der um keinen Preis engbrüstige Literatur, sondern freiatmiges Leben will, von seinen Anliegen, umfassender und tiefer als die des zeitgenössischen Romans, innerlich besessen und ergriffen ist. Neben überscharfer Klarheit und Anschaulichkeit liegt irrationales Helldunkel, das dem Stil Wolframs sein charakteristisches Gepräge gibt. Ungewöhnliche Wortwahl, Wortstellung und Wortbildung, sprunghafte Satzbildung und unübersichtliche Gliederung, Häufigkeit der Fremdworte, die Sucht, nie gehörte phantastische Namen zu häufen — der der Quelle des Willehalm gegenüber erhobene Vorwurf, daß den Fürsten ihre Ländernamen fehlen: *er dunket mich der witze ein kint, swer niht der zungen lât ir lant* ist in einem für jene Zeit ganz unmöglichen Sinne als ein erstes Eintreten für das 'Nationalitätenprinzip' mißverstanden —, formelhaft gebrauchte genitivische Umschreibungen, die den eigentlichen Bedeutungsträger aus dem verbregierten Kasus in den Genitiv drängen, kenningartige Umschreibungen an Stelle eindeutiger Namen und Bezeichnungen u. a. m. sollen das Gesagte hintergründiger und problematischer erscheinen lassen. Das Ziel Wolframscher Dichtung: Wirkliches und Überwirkliches in ihrem eigenen Bereich zu höherer Einheit zu verbinden, tätige ritterliche Pflichterfüllung und Ruhe der Seele in Gott hier auf Erden zu vereinen, Transzendenz im Irdischen zu versinnlichen, wofür aus der Fülle des Geformten und Gestalteten Gral und Sigune als weithin wahrnehmbare Beispiele wirken, äußert sich bis ins Sprachliche durch Vergegenständlichung des Überwirklichen wie durch Mystifizierung des Wirklichen. Bilder, deren elementare Wucht den ganzen Bereich ihres sinnlichen Ursprungs mitheraufbeschwören, durchdringen natürliches und übernatürliches Geschehen. Wo gesteigerte Gegensätze unvermittelt zusammenstoßen, äußerlich oder innerlich Fernliegendes sprunghaft zusammenrückt, kann Wolframs Humor plötzlich aufleuchten, dessen höhere Form durch die psychologische Schicht der Entspannung hindurch seine Wurzeln tiefer schlägt in den ethisch religiösen Boden verstehender Güte und mitempfindenden Erbarmens, mit dem der Dichter die von ihm geschaffenen Gestalten liebend und wärmend umfängt wie der himmlische Vater seine Geschöpfe.

Obgleich sich Wolfram mit den übrigen Epikern seiner Zeit durch Forderungen des ästhetisch-romanischen (französischen) Ideals, zu denen 'Meister' Veldeke verpflichtete, gebunden weiß, breitet sich das Formale nicht wie bei Hartmann und Gottfried als ein von vornherein fertiges Gewand nivellierend über das Ganze der Dichtung. Deutlicher als die Sprache zeigt der metrische Stil den ostfränkischen Dichter germanischer Form tiefer verhaftet als die Dichter der westlichen Landschaften: der Versrhythmus Wolframscher Dichtung mit seiner starken Abstufung der Akzente und seiner Veränderlichkeit der Zeitwerte, Tonstärke und Tonhöhe ist, ohne in die ungezügelte Freiheit der vorausgehenden Stilperiode zurückzufallen, in hohem Maße von der Vielfalt der Einzelinhalte bestimmt und gibt den natürlichen Sprachrhythmus 'eher verstärkt als abgeschwächt' wieder. Die Sprachfülle der kraftvollen Verse läßt die klingenden Kadenzen hinter den vollen weiter zurücktreten als bei den Zeitgenossen. Daß die gedrängte Sprache des Dichters sich mit den engen Grenzen des Kurzverses nicht ohne weiteres abfand, geht schon daraus hervor, daß bei ihm der Satz häufiger als in andern epischen Dichtungen der Zeit den Einzelvers im Enjambement durchbricht. Überall spüren wir, daß er den Ausgleich zwischen romanischer und germanischer Form schwer erkämpft, und zwar



aus ethisch religiöser Schicht, die die formalen Kunstabsichten Gottfrieds von Straßburg nicht berühren.

Dem westlichen Kulturbewußtsein des geistlich gelehrten Straßburger Dichters steht französische Form zu selbstverständlich nahe, um dem Ringen des erdgebundeneren Ostfranken, der mit seinem ritterlichen Beruf ungelehrtes Laientum stolz bejaht, Verständnis entgegenzubringen (s. S. 160). Gottfried weiß sich als Glied literarischer Tradition, die von Veldeke über Hartmann und Blicker zu ihm reicht, indem er, durch unmittelbares Vorbild seiner französischen Quelle bestärkt, die westliche Richtung heimischer Kunstüberlieferung nicht nur fortsetzt, sondern tatkräftig weitertreibt. Gottfried legt seinem Tristan nicht die ihm bekannte Dichtung Eilhards zu Grunde, die dem modern-höfischen Geist der sogenannten Estoire (s. S. 137) noch fremd gegenübersteht, sondern die Bearbeitung des Anglonormannen Thomas, der um 1170 — wohl im Auftrag Heinrichs II. von England und seiner Gattin Eleonore von Poitou — die Estoire, vor allem ihren ersten unausgeglichenen Teil, nach dem Vorbild Chrestiens und des Eneasromans weiter ins Höfische stilisierte und verfeinerte. Der französische Dichter, der sagenhafte Verknüpfung durch gelehrte Einreihung in Geschichtliches, phantasiebegründete Zusammenhänge durch rationelle und psychologische Motivierung ersetzt, sucht das Ganze der Dichtung dem verfeinerten Empfinden seiner höfischen Umgebung stofflich sowohl wie stilistisch anzupassen. Reflektierende Deutungen, die, der Gattung des höfischen Romans eigentümlich, die dargestellte Handlung durchziehen und gedanklich verknüpfen, bieten Gelegenheit genug, die nach Klarheit strebende *raisun* des Dichters weiter zur Geltung zu bringen. Thomas hält an dem magischen Ursprung der Liebe durch den Zaubertrank fest, ja er verstärkt das Motiv, indem er Marke dem gleichen Zauber verfallen läßt. Anderseits beseitigt er die mechanische Auffassung einer nur zeitweisen Wirkung des Trankes, so daß der einstige Höhepunkt der äußeren Handlung, der in einer der Estoire vorausgehenden, mit dem Waldleben der Liebenden endenden Fassung die Mitte bildete, nicht den Gipfel der nun immer mehr hervortretenden inneren Handlung bedeutet. Nach der entscheidenden Änderung des Thomas triumphiert die Liebe Tristans und Isoldes siegreich bis zum Ende über alle entgegenstehenden Hemmnisse. Je mehr die innere Handlung der auf Thomas beruhenden Fassung an Bedeutung gewinnt, um so deutlicher wird der gemeinsame Tod der Liebenden zum überragenden Höhepunkt der Dichtung.

Gottfried führt die Tendenzen des Thomas weiter. Leben und Dichtung einer ganzen Generation haben das Wunschbild höfischer Kultur verfeinert. Außerdem idealisiert auch hier der deutsche Dichter konsequenter als der Franzose. Gottfrieds ästhetisches Empfinden wendet sich gegen die Schilderung von Wunden und deren Heilung: *in edelen ôren lûtet baz ein wort daz schône gezimt, dan daz man ûz der bühsen nimt*, und aus dem gleichen Grunde ästhetischen Geschmacks gegen die laute Gebärde der Totenklage. Auch die Darstellung des Schmerzes soll schön sein. Welch ein Gegensatz zu Wolframs Bewertung der Totenklage aus dem Ethos der *triuwe*! Sofern auch die Scheu vor abgegriffenen Motiven eine Rolle spielt, wie das etwa durch Verzicht auf Schilderung der Rüstung bei Gelegenheit der Schwertleite im Gegensatz zur überraschenden Neuheit ausführlicher Darstellung des Jagdzeremoniells zum Ausdruck kommt, so ist das doch hier im Hinblick auf des Dichters einseitig ästhetische Idealisierung der Welt, die auch das Leiden, aber ein Leiden anderer Art einbegreift, von untergeordneter Bedeutung. Da die fragmentarische Erhaltung der französischen Quelle nur für knapp 250 Gottfriedsche Verse unmittelbaren Vergleich ermöglicht und die nordische Übertragung im wesentlichen auf äußere Handlung gerichtet ist, können wir selbständige Änderungen





92. Tristan u. Brangäne, Tristan wirft den Holzspan ins Wasser; Tristan u. Isolde von Melot beobachtet; Marke u. Melot im Baum belauschen die Liebenden. Münchener Tristan-Handschrift. Miniaturen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Gottfrieds vielfach nur vermuten und zu um so höherer Wahrscheinlichkeit erheben, je tiefere Gründe abweichender Kunstabsicht und verschiedener Einstellung zum Gehalt der Dichtung, aus dem Wandel der Zeit oder der Persönlichkeit des Dichters verständlich, geltend gemacht werden können.

Entscheidend, daß ein intensiveres Streben nach Einheit und durchgehender Bewegung bis zum Endgipfel der Dichtung die innere Handlung stärker hervortreten läßt, deren Kontinuität eine Gliederung von höchster Einfachheit und Klarheit zum Bewußtsein bringt, insofern der Wechsel von Trennung und Beisammensein der Liebenden eine stufenweise Steigerung ihrer leiblich-seelischen Verbundenheit zeigt. Der Einheitstendenz der Dichtung dient eine über Thomas hinausgehende sorgfältige Motivierung, vor allem 'psychologischer' Art, falls dieser Ausdruck, für das errechnendere Verfahren des Franzosen am Platz, nicht über den Unterschied der größeren Lebenswärme der deutschen Dichtung hinwegtäuscht. Bei Gottfried sind Tristan und Isolde längst vor dem Trank zur Liebe erwacht. Tristans hymnische Worte auf die in Irland aufgegangene Sonne der Schönheit — *ine geloube niemer mê, daz sunne von Mycêne gê; ganzlîchiu schœne ertagete nie ze Criechenlant, si taget hie* —, die Marke und seine Berater zum Entschluß der Brautwerbung entzünden, sowie Isoldes neugieriges Mustern der Gestalt Tristans und seiner Waffen, beidemal als Vorgang von rationaler Unbegreifbarkeit, hier in einer spezifisch weiblichen, dort in männlicher Erscheinungsform dargestellt, wollen innerhalb ihres dichterischen Zusammenhangs mehr andeuten als aussprechen. Erst der Trank führt zum Bewußtsein und zur Gewißheit, die Handelnden sowohl wie den Leser. Der Trank, dessen Wirkung auf Marke beseitigt wird, ist nicht mehr Zauber und blindes Verhängnis, das persönlichen Willen und eignen Entschluß ausschließt, sondern Symbol, freilich nicht in der abgeblaßten Bedeutung des hinweisenden Zeichens, sondern volles Gegenstandssymbol, das übernatürlich Wirkendes in die irdische Wirklichkeit hineinstellt. Der Trank bedeutet nicht nur, sondern er ist. Seine übernatürliche Liebeskraft wird denen zuteil, die der Liebe in ihrer ganzen Weite offenstehen und sich zu rückhaltloser Hingabe an die Ganzheit dieser Liebe bekennen: ob Freude oder

Leid, Glück oder Unglück, Leben oder Tod, Heil oder Verderben. Als Tristan von dem Geheimnis des genossenen Trankes hört, nimmt er sein Schicksal in feierlichem Bekenntnis, aus dem mystischen Trank der Einswerdung (s. S. 191) Kraft und Stärke schöpfend, auf sich: '*nu waltes got!*' *sprach Tristan* '*ez wære tôt oder leben: ez hât mir sanfte vergeben. ine weiz wie jener werden sol: dirre tôt der tuot mir wol. solte diu wunneclîche Isôt iemer alsus sîn mîn tôt, so wolte ich gerne werben umb ein êweclîchez sterben.*'

Gottfried scheidet sich grundsätzlich von der Liebesauffassung des Thomas, der sich an alle Liebenden wendet, wenn er der Welt der nur auf Freude und Genuß bedachten Allzuvielen seine 'Welt' der *edelen herzen* entgegensetzt, die das Leben in seiner Ganzheit bejahen und darum auch die Leiden und Schmerzen der Liebe willig auf sich nehmen. Bereitschaft zu Leiden, die das 'edle Herz' reift und als solches legitimiert, ist die Bedingung leiblich-seelischer Einswerdung, in der Gottfried sein Liebesideal erfüllt sieht. Dabei läßt er keinen Zweifel, daß es nicht um das schwächliche Trauern und einseitige Schmachten blutloser Gedankenliebe des Minnesangs geht, sondern um das Leiden gegenseitiger rückhaltloser Hingabe, die, sich ihres schicksalhaften Ernstes bewußt, der Wirklichkeit des Lebens mutig die Stirn bietet. Liebe als Schicksal und elementare Leidenschaft schließt ein Verdienen der Liebe aus. Gottfried benutzt die Gestalt des betrügerischen Truchsessen, um den Lohngedanken der höfischen Minnedoktrin zu parodieren und die innere Unaufrichtigkeit des Minnedienstes bloßzustellen. Wahrhaftigkeit und Treue in der Liebe ist nur dort zu finden, wo beide Herzen zu schrankenloser Hingabe bereit und fähig sind. Die Treue ist recht eigentlich der Maßstab, an dem Gottfried die Liebe gemessen haben will: Daß sich in seinen Tagen die Minne zur Landstreicherin und Dirne erniedrigt, daran sind allein die Menschen schuld, denen der *stæte friundes muot*, der sittliche Wille zur *triuwe* fehlt. Gottfried flüchtet aus der Trostlosigkeit der Wirklichkeit in das Reich der Kunst, um sich und der auserwählten Schar der *edelen herzen* in Tristan und Isolde ein vorbildliches Ideal *reiner triuwe* hinzustellen. *getriuwe kumpanîe* nennt der Dichter die Liebenden, als sie nach der Verbannung Hand in Hand den Hof Markes verlassen. In der Einsamkeit ihres Liebeslebens ist *reine triuwe* die 'beste Nahrung', die Herz und Leib immer wieder neue Kraft spendet. Isoldes Treue duldet nicht das leidstillende Zauberglöckchen des Hündchens Petitcreiu, sie will dem Geliebten keine Freude voraushaben: *ohî ohî! und vröuwe ich mich, wie tuon ich ungetriuwe sô?* Die Gemeinsamkeit von Freude und Leid muß gewahrt bleiben. Liebestreue will völlige Einheit des Erlebens. Aus der künstlerischen Absicht eines immer engeren Einswerdens der Liebenden wandelt Gottfried die Ich-Klage Tristans um sein eignes Ergehen — nach der Entdeckung im Baumgarten — und die Bitte, ihn nicht zu vergessen in das Wir gemeinsamen Leides mit dem Gelöbnis unverbrüchlicher Treue: *lât mich ûz iuwerm herzen niht! wan swaz dem mînen geschiht, dar ûz enkomet ir niemer: Isôt diu muoz iemer in Tristandes herzen sîn.* Nur bei Gottfried finden wir auch das mehrfach variierte Bild des Tausches von Leib und Leben der Liebenden, in das Isolde in weiterer Steigerung das mystische Wunder der Einswerdung faßt. Der Gedanke, daß sie die Not der Trennung mit dem Geliebten teilt, ja daß Tristan noch schwerer zu tragen habe, gibt ihr den Mut, ihr Los auf sich zu nehmen. Gegenüber dieser ergreifenden Äußerung echter Liebestreue, die eignes Leid hinter dem des Geliebten zurückstellt, ist Tristans Absicht, seinen Liebesschmerz um die blonde Isolde durch Vereinigung mit Isolde Weißhand zu lindern (*ze halber senfte bringen*), Fernliebe zur einen Isolde durch Nahliebe zur andern zu 'teilen', Verrat und Untreue. Tristan ist dazu fähig, weil er an der Gemeinsamkeit seines Liebesleids mit der blonden Isolde zweifelt, weil er sie für fähig hält, über der 'Freude' mit Marke gegen ihn und sein Schicksal gleichgültig geworden zu sein.

Isolde, die sich nach der deutschen Dichtung mit 'großer Not' und 'heimlichen Schmerzen' in der Hochzeitsnacht zu Marke begibt, entzieht den Vorwürfen Tristans im voraus den Boden durch die Worte ihrer Klage, die ihr Gottfried im Anblick des dahinfahrenden Geliebten in den Mund legt. Die Liebeskraft der Frau ist stärker als die des Mannes, nicht nur der Trieb, der früher erwacht und die Neigung des Mannes schürt, sondern das Ethos der Hingabe, darin an die Frauen Wolframs erinnernd, so fern sich die Begriffe der *triuwe* hier und der *triuwe* dort im übrigen stehen.

Schwer vorzustellen, wie sich Gottfried, dessen Idealisierung über Thomas hinaus Isolde wie Tristan gilt, mit der Ehe Tristans und Isolde Weißhands abzufinden gedachte. Mochte auch eine asketisch geführte Ehe die Treue gegenüber der Geliebten höfischer Anschauung in besonderer Glorie erscheinen, die Möglichkeit des Zustandekommens dieser Ehe nach der Gemeinsamkeit des Waldlebens und dem Treugelöbnis des Abschieds bedeutet für die innere Handlung einen tiefen Fall, der sich nur schwer überwinden ließ. Der Endgipfel des gemeinsamen Todes, dem auch Gottfried zustrebt, verlangt nicht nur Rückkehr zur alten Liebesgemeinschaft, sondern erneute Steigerung über die Höhepunkte früheren Liebeslebens hinaus. Hätte Gottfried diese über die bereits erreichte Stufe der inneren Handlung notwendige Steigerung erzielen können, ohne seine Grundansicht aufzugeben, daß die 'Freude', die zur Ganzheit der Liebe gehört, an sinnliche Erfüllung gebunden ist? Forderte nicht der neue, mit den Formresten der alten Dichtung ringende Kunstwille, falls eine durchgreifende Änderung des überlieferten Stoffs unmöglich war, daß sich Tristan zu einer geistigeren Auffassung Freude und Leid umspannender Liebe durchkämpft? Daß Gottfrieds Werk gerade an dieser kritischen Stelle abbricht, läßt wohl kaum einen Zweifel, daß der Dichter, ganz anders als Wolfram an literarische Überlieferung gebunden, vorerst keine dem überkommenen Stoff sowohl wie der Bauform des neuen Stils gerecht werdende Lösung fand, um die von *reinen triuwen* handelnde Erzählung zu Ende zu führen. Seine etwaige Absicht, später wieder anzusetzen, mag, wie Ulrich von Türheim in der Einleitung seiner Fortsetzung sagt, der Tod vereitelt haben.

Wie hoch sich Tristans und Isoldes unauflösliche Verbundenheit über bloß sinnliche Leidenschaft erhebt, wird vollends deutlich durch die Gestalt Markes, der bei Gottfried nicht mehr durch den Trank entschuldigt, sondern als ein seiner Sinnlichkeit mehr und mehr verfallender Schwächling gezeichnet ist. Er will nur den Leib, nicht die Seele, wie schon vom Beilager seiner Hochzeit nach dem Wechsel von Brangäne zu Isolde gesagt wird: *in dûhte wîp alse wîp: er vant ouch die vil schiere von guoter maniere. ime was ein als ander: an ietwederre vander golt unde messinc.* Der Reiz äußerer Schönheit und die Furcht des Verlierens fesselt ihn an eine Frau, die er dem Abenteurer Gandin leichtsinnig preisgibt, ohne sich im Kampf für sie einzusetzen. Die Schwäche seines Willens — auch ein Teil seiner Güte und Sentimentalität ist Schwäche — läßt den zwischen Argwohn und Vertrauen ruhelos Schwankenden nur vorübergehend entsagen; der Trieb, der ihn blind macht für seine Schande, ist stärker als sein Entschluß. Soweit Gottfried die Schuldfrage berührt, ist allein Marke an der unseligen Verwirrung schuldig: Trotzdem er um die Liebe Isoldes zu Tristan weiß, kettet er sie aus Begierde, *geluste unde gelange*, zu 'ehrlosem Leben' an sich.

Von einer Schuld der Liebenden, die, für alle 'edlen Herzen' vorbildlich, ihr Liebesschicksal als höchste irdische Macht anerkennen und opferwillig bejahen, kann vom Dichter aus gesehen keine Rede sein, so geteilt auch die Ansicht der höfischen Gesellschaft gewesen sein mag, wie wir aus dem Protest des auch Gottfried bekannten Cligés (s. S. 150) wissen. Anderseits ist es unbegründet und ungeschichtlich zugleich, dem mittelalterlichen Dichter einen



Standort jenseits von Gut und Böse zuzuweisen oder die konsequente Einhaltung eines solchen von ihm zu verlangen. Weder bei Thomas noch bei Gottfried setzen sich die Liebenden trotz der Unbedingtheit ihrer Hingabe ohne Not über Sitte und Sittlichkeit hinweg. Die Liebenden verkörpern das gesellschaftliche Ideal schöner Sitte und Gebärde, höfischen Empfindens und Benehmens, zu dem die *môrâliteit* erzieht: *diu kunst* (d. i. *môrâliteit*) *diu lêret schœne site: dâ solten alle frouwen mite in ir jugent unmüezec wesen. môrâliteit*, in der der Spielmann Tantris — er lehrt vor allem empfänglich machende Musik — die irische Königstochter unterrichtet, sorgt nicht nur für ästhetische, von der Gesellschaft anerkannte Grenzen des Genußlebens, sondern auch für seelische Anteilnahme und empfindsames Auskosten. Vom Standpunkt höfischer Moral ist die diplomatisch weltmännische Kunst der Verstellung und Verschlagenheit, in der sich der *listenrîche* Tristan schon in seiner Jugend auszeichnet, während Isolde erst darin unterwiesen werden muß, durchaus positiv zu werten. Die Liebenden bedürfen der 'List' zur Verteidigung ihrer Liebe, 'List' ist der Liebe untergeordnet und wird dadurch in dieser Dichtung besonders sanktioniert, wobei immer wieder zu betonen ist, daß die Tristanliebe nicht vorübereilenden Genuß des Augenblicks, sondern schicksalhafte Zusammengehörigkeit und den Willen zu unverbrüchlicher Treue meint. Wo das trügerische Spiel und Gegenspiel zum Selbstzweck ausartet, sind die Vorformen der Dichtung nicht voll bewältigt, so sehr Thomas sowohl wie Gottfried darauf bedacht waren, die an Spielmännisches erinnernden Bravourstücke des 'listigen Mannes' (s. S. 138) auszuscheiden oder der höfischen Sphäre anzupassen.

Daß der Betrug an Marke in Tristans Seele nicht konfliktlos vor sich geht, daß seine Leidenschaft erst die Gegenkräfte seiner inneren Verbundenheit mit seinem Herrn und Oheim und seine Mannesehre überwinden muß, beleuchtet weniger Tristans ethisches Verhalten, als vielmehr die Minne in ihrer bezwingenden Allgewalt. Isolde, die keine Bindung an Marke, dem sie sich 'verkauft' fühlt, empfindet, handelt Brangäne gegenüber so skrupellos und ungehemmt, weil sie als Frau in der Hingabe an ihre Leidenschaft stärker und unbedingter ist als der Mann, nicht nur in ihrer Liebestreue, sondern auch im unbedenklichen Wegräumen der Hindernisse. Wo ihre Leidenschaft ohne ethische Hemmung durchbricht, erscheint sie immer noch ästhetisch beherrscht. Der Stil der höfischen Dichtung läßt psychologische Motivierung, die das Ideal vorbildlicher Liebe trüben könnte, nur ungern zu. Und obwohl gerade Gottfried durch seine die Zeitgenossen überragende Kunst kontinuierlicher Darstellung des Innenlebens — etwa des Erwachens und Bewußtswerden der Liebe oder der Unentschlossenheit eines Schwächlings — beweist, wieweit in dieser mittelalterlichen Epoche bereits eine innermenschliche Sicht möglich war, an diesen Stellen, die das idealisierte Bild der Liebenden gefährden, deutet er nicht vom Innern des menschlichen Herzens, sondern vom Standpunkt der Minne, die von außen her eingreift und in Verwirrung bringt.

Mit erstaunlicher Konsequenz wird bei den Hauptpersonen die Darstellung ethischer Eigenschaften, die sonst die Helden des idealistischen Romans zieren, zurückgedrängt, soweit sie nicht aus der Aufrichtigkeit, Beständigkeit und Opferfähigkeit ihrer Liebe folgern. Darüber dürfen die nicht darstellenden, nur reflektierenden Partien über die 'Tugenden' der Minne nicht hinwegtäuschen. Diese Tugenden, zum Teil ins Ästhetische und Nur-Gesellschaftliche verflüchtigt, sind äußerliche Zugeständnisse an die sittlichen Anschauungen der Gesellschaft, die die zwiespältige Unsicherheit des Dichters bezeugen. Wie sich schon aus der Liebesauffassung Gottfrieds, nach der die Liebe der Frau nicht durch ritterliche Leistung verdient werden kann, ergibt, tritt auch die äußere Erscheinungsform des Rittertums in der Haupthandlung sehr zurück. Aber es ist vorhanden und darf nicht fortgedacht werden: Daß Tristan,



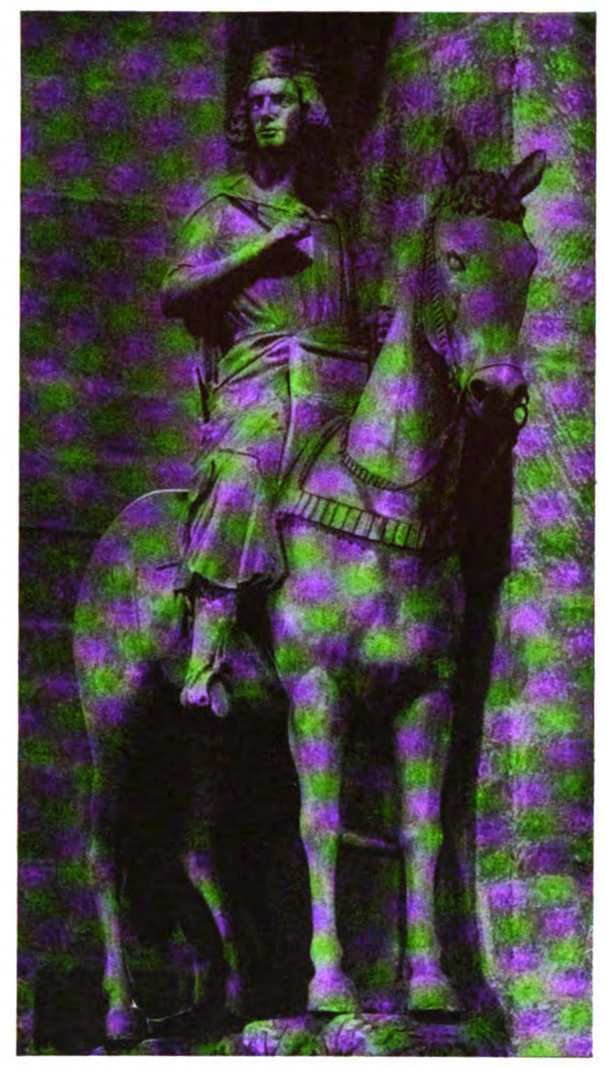


93. **Tristans und Morolds Fahrt zum Kampfplatz; ihr Kampf; Tristan erschlägt Morold. Münchener Tristan-Handschrift.**

der Rächer seines Vaters, der Besieger des irischen Unterdrückers Englands, der Befreier Irlands von der Not des Drachen, sich überall als der Tapferste erweist, ist selbstverständliche Voraussetzung. Das ritterliche Geschehen der Dichtung geht der eigentlichen Liebeshandlung voraus. Aber Tristan ist jederzeit in der Lage, seinen alten Waffenruhm zu erneuern. Als er sich nach der Trennung von Isolde in den Dienst des deutschen Kaisers begibt, überragt er durch seine *manliche ritterschaft* alle andern, die je unter kaiserlicher Fahne kämpften. Bis zu dem Punkt der Handlung, zu dem uns die fragmentarische Dichtung Gottfrieds führt, kann keine Rede davon sein, daß das Heldische in Tristan durch Hingabe an seine Leidenschaft irgendwie untergraben würde. Und da wir allen Grund haben anzunehmen, daß Gottfrieds Idealisierung der Liebe in ihrer durch die innere Form der Dichtung bedingten Steigerung dem weiteren Verlauf der französischen Quelle nicht ohne tiefgreifende Änderung folgen konnte, sollten wir vorsichtig sein, der tragisch-ethischen Deutung der todüberwindenden Tristanliebe, was Gottfried anbetrifft, zuzustimmen.

Was der Kunstverstand der höfischen Dichtung ästhetisch bewältigt, darf nicht nach ethischen Maßstäben der alltäglichen Wirklichkeit gemessen und mißdeutet werden, die als ritterlich-höfische Welt der Allzuvielen ausdrücklich zur Seite gerückt wird. Der Auffassung von der unbedingten Hingabe an die Minne entspricht eine vom Dichter geschaffene ideale Wirklichkeit, die Welt der *edelen herzen*, die die Liebe als höchsten, Sittliches und Religiöses umschließenden Wert bejaht und anerkennt. Um das Unbedingte dieses Minnegedankens zu vergegenständlichen, sind die dargestellten Ereignisse innerlich ausgerichtet, geordnet und, falls notwendig, von der Ursächlichkeit des Alltags befreit, zu einer neuen idealen Wirklichkeit dichterischer Phantasie verknüpft. Im Hinblick auf die Tristanliebe sieht Gottfried die Liebe Riwalins und Blanscheflurs in näherer Beziehung zum Tode als Thomas und läßt sie durch klaren Parallelismus ihrer Gestalten, der einseitiges Gerichtetsein des einzelnen Liebenden überwindet, in ihrer Beiderseitigkeit und Gegenseitigkeit deutlicher werden. Das Hoffest zu Tintajoel, das Riwalin und Blanscheflur zum erstenmal zusammenführt, ordnet sich ganz ihrer Liebe unter. Die

lockende Natur des Frühlings scheint dem Dichter ein geeigneterer Hintergrund der erwachenden Liebe als Kampfspiele und Turniere, er durchbricht das Schema der im höfischen Roman sonst üblichen Festschilderung. Die knappe Darstellung von Spiel und Kampf wird beherrscht durch die Gestalt Riwalins, dessen ritterliche Erscheinung, seinen Ruhm bestätigend, Blanscheflurs Liebe weckt. Ähnlich scheint der irische Hoftag, der der versammelten Menge Tristans Sieg über den Drachen offenbart, wesentlich dazu da, um den gefeierten Helden und die königliche Prinzessin innerhalb der Hofgesellschaft an gleichrangigem, durch höfisches Zeremoniell bestimmtem Platz gegenüberzustellen, bevor sie ihre gemeinsame schicksalvolle Fahrt an den Hof Markes antreten. Gottfrieds ausführliche Schilderung, die beide Gestalten an dieser bedeutsamen Stelle heraushebt, fügt sich nicht wie bei Wolfram durch Nacheinander der Darstellung in die epische Handlung ein, sondern hält an Veldekes Technik des Nebeneinander fest, überwindet aber die Isoliertheit der Zustandsschilderung Veldekes und damit die Reste des Vielheitstils der Romanik, indem sie, ohne ihre formale Geschlossenheit preiszugeben, durch Beseelung der Gestalten teilhat an dem äußeren und inneren Verlauf der Handlung: Gottfried begnügt sich nicht mit der organischen Verbindung von Leib und Gewand, die wir zuerst bei Veldeke finden, sondern stellt durch Äußeres gleichzeitig Inneres dar. Der Spielmann Tantris wird durch ritterlich höfisches Gewand von höchster Kostbarkeit und Eleganz, wie es dem *stolzlîchen* und *hôchgemuoten* Tristan nach seiner sozialen Stellung und seinem inneren Wert gebührt, über alle andern Ritter am irischen Hof bis zur königlichen Stufe Isoldes erhöht, auf der er ihrer lockenden Gestalt, *vederspil* der Minne, erliegt. In modischer Tracht mit in der Mitte gerafftem Mantel, der das enganliegende Kleid über der Brust nicht verhüllt, schreitet sie aufrecht und frei (*ûfrecht* und *offenbære*) neben ihrer Mutter durch die versammelte Menge dahin, mit Blick und Gruß spähend, lockend und an sich ziehend: *si liez ir ougen umbe gân als der valke ûf dem aste; ze linde noch ze vaste hæten sie beide ir weide. si weideten beide als ebene unde als lîse und in sô süezer wîse, daz dâ vil lützel ougen was, in enwæren diu zwei spiegelglas ein wunder unde ein wunne.*



94. Ritter zu Pferd (St. Stephan von Ungarn ?). Bamberger Dom. Nach 1230.

In einem bis dahin unerreichten Grade sind Handlung und Träger der Handlung von der

Hauptidee der Dichtung durchdrungen und von gemeinsamer Stimmung erfüllt, so daß gotische Einheit des Kunstwerkes hier in vollstem Sinne erreicht ist. Was sich nicht in die Liebeshandlung fügt, was die Idealität der Liebenden in Frage stellen könnte, wie etwa die Treue und Selbstlosigkeit des Vasallen und Pflegevaters Rual li foitenant, spielt sich nach Möglichkeit als Vorgeschichte oder Nebenhandlung ab. Wie gefährlich es war, innerhalb der Haupthandlung durch kontrastierende Eigenschaften von Nebenpersonen Vergleich im Ethischen nahezulegen, zeigt die Szene von der *mortræten* Isolde, deren Makel dadurch so schwer zu tilgen ist, weil sich der verbrecherische Anschlag gegen die treuergebene Brangäne richtet. Das Religiöse wird nur von außen her berührt: *diu sorchafte künegîn diu tet an disen dingen schîn, daz man laster unde spot mêre vürhtet danne got* — oder ordnet sich wie das Ethische der Minne unter. Wie die kirchlichen Formen, die Hartmann und Wolfram bewußt zurücktreten lassen, während sie bei Gottfried eine ähnliche Rolle spielen wie im höfischen Roman Frankreichs, als Teil des höfischen Kulturbildes hingenommen werden, so ist Religiöses und Göttliches überhaupt einen wesentlichen Schritt über Hartmanns Artusromane hinaus Menschlich-Höfischem angeglichen und verweltlicht. Gott ist zu einem Werkzeug der Minne geworden, er dient den Liebenden und bewährt seine *hövescheit*, indem er ihnen lügen und trügen hilft, um den Schein ihrer Ehre zu retten. Anschauungsformen ritterlich höfischer Vorstellungswelt, bei Hartmann und Wolfram von lebendiger Religiosität erfüllt, haben völlig ihren transzendenten Inhalt eingebüßt; Bildliches ist wörtlich genommen, Form zu leerer Formalität geworden. Wie weit jedoch aus solcher Verdiesseitigung Gottes, die aus künstlerischem Gesichtspunkt geschah, unmittelbar auf den Dichter, auf seine persönliche Religiosität geschlossen werden darf, ist eine andere Frage. Wir wissen von Hartmann, wie weit die dichterische Gattung des höfischen Romans zur Verweltlichung des Göttlichen trieb und welch falsches Bild wir uns von Hartmanns Religiosität machen würden, zumal wir gar nicht in der Lage wären, die religiös ethischen Elemente seiner höfischen Romane in ihrer grundlegenden Bedeutung zu erkennen, falls wir nicht sein Büchlein, seine Lyrik, seinen Armen Heinrich und seinen Gregorius besäßen. Derselbe Hartmann, der Barmherzigkeit und Mitleid als Voraussetzung göttlicher Gnadenwirkung zu innerer Umkehr betont und sich an diesem entscheidenden Punkt seines Armen Heinrich mit Wolframs religiöser Anschauung im Parzival berührt, bietet in seinen höfischen Romanen, sobald man sie isoliert, eine wichtige Stufe auf dem Wege zu Gottfrieds Verweltlichung.

Gottfried hat den endlichen Wert seines Minneideals verabsolutiert, ihn ins Unendliche, Ewige und Göttliche erhoben. Nicht Gottes überströmende Liebe, sondern Frau Minne hat Isolde in ihrer Schönheit erschaffen, die Minne prägte sie, wie Gott die Menschenseele, nach ihrem Bilde: Isolde *ist insigel der minne*. Die Höhle der Liebenden (la fossiure a la gent amant) ist bei Gottfried zu einem Tempel der Minne geworden, der Tristan und Isolde zur Feier ihrer Liebe vereint. Seine Deutung der einzelnen Bauteile, die den weiteren Ausbau der Grottenschilderung bestimmt, ist der tropologisch-mystischen Auslegungsweise des mittelalterlichen Kirchengebäudes auf die mystische Gotteswohnung der menschlichen Seele nachgebildet, wie sich Gottfried für das Wunschleben der Liebenden auch sonst geistlicher Darstellungsmittel bedient, weniger um zu veranschaulichen als in eine höhere Sphäre zu heben und seinem persönlichen Minneideal überpersönliche Geltung zu verschaffen. 'Märtyrer' der Minne, die einer nach Freude trachtenden Welt den Rücken kehren und auf mühevollen Pfaden unwegsamer Wildnis zur Einsamkeit der Minne-'Klause' gelangen, führen hier ein paradiesisches Dasein. Gottfried betont der französischen Quelle gegenüber das in der Gewißheit der Erfahrung ruhende Wunder beseeligten Einsseins, das aller Sorge um Ir-

disches enthebt; ausdrücklich fügt er hinzu, daß Tristan und Isolde nicht um der Nahrung willen, sondern lediglich zum Zeitvertreib jagten. Außer von ihrem Hingegebensein an die Schönheit der Natur erzählt Gottfried von ihrem Singen und Musizieren in der Klause der Minne, ihrem Sichvereinen in Harmonien der Musik, von gemeinsamem Sichversenken in die leidvollen Geschichten derer, die einst um ihrer Liebe willen starben, wie er ja die eigne Liebesmär von Tristan und Isolde 'edlen Herzen' als 'Brot' der Stärkung reicht.

Die dem religiösen Bereich entnommenen Worte und Motive, für die Gottfrieds Autorschaft gesichert ist, beschränken sich nicht auf Minnegrotte und Waldleben, sie geben auch andern Stufen des Liebeserlebens eine Bedeutung und Stärke, die dem Dichter nur mit religiösem Erleben vergleichbar scheint. Wie schon die Grundkonzeption der 'edlen Herzen', die die positive Bewertung des mit Liebe verbundenen Leides und die aus dieser Bejahung schöpfende Liebesstärke zu einer 'anderen' höheren Welt zusammenschließt, Analogie zu Christlichem vermuten läßt, so kommt innerhalb der eigentlichen Darstellung geistliche Anschauungsform zum erstenmal zu starkem Bewußtsein beim Durchbruch der Liebe Riwalins als einer Wiedergeburt des ganzen Menschen zu 'neuem Leben': *ein niuwe leben wart ime gegeben: er verwandelte dâ mite al sîne sinne und sîne site und wart mitalle ein ander man.* Wenn in diesem Zusammenhang die Worte *wunder* und *wunderlich* fallen, klingt die Bedeutung des religiösen Wunders an. Die Darstellung der Liebe Tristans und Isoldes: ihres Dranges nach völliger Einung und Ekstase der Erfüllung berührt sich im Ausdruck vielfach mit Wendungen mystischer Gottesoffenbarung und Gotteseinung, wenn auch wörtliche Übereinstimmungen, die bei der Verflochtenheit weltlicher und geistlicher Liebesterminologie mit Sicherheit auf geistlichen Ursprung schließen lassen, selten sind. Die für die Würde des Tons, die Empfindsamkeit des Ausdrucks und die Hintergründigkeit der Bedeutung wichtige Entscheidung, wieweit Gottfried Erotisches meinende Worte und Motive ganz bewußt der mystischen Literatur entnimmt, um sie variierend ihrem Ursprungsgebiet zurückzugeben, setzt außer allgemeiner literarhistorischer und kunstwissenschaftlicher Besinnung über die Bedeutung des spezifisch dichterischen Wortes — im Gegensatz zum Wort der Umgangssprache und Zweckprosa — bei den spärlich vorhandenen deutschsprachigen mystischen Quellen vor Gottfried ein stärkeres Heranziehen lateinischer Literatur, vor allem seit Bernhard von Clairvaux, voraus. Nur in derartigem weiteren Zusammenhang über Priorität und gemeinsame Verwurzelung läßt sich z. B. die Frage erörtern, wieweit verbale Neuschöpfungen wie *gewerldet*, *geherzet*, *gisôtet* mit später bezeugten Bildungen der Mystik wie *gegotet*, *gemenschet*, *gegeistet* u. ä. zusammengesehen werden dürfen. *ein lîp, ein leben daz sîn wir* ließe sich ohne weiteres auf mystisches Gotterleben übertragen denken, nicht jedoch, wenigstens noch nicht zur Zeit Gottfrieds, das Wunder des Tausches von *lîp* und *leben*, dessen Gegenseitigkeit: *ich, iuwer lîp* und *ir mîn lîp* Gottes Existenz von menschlicher Erfahrung und Erkenntnis abhängig machen würde. Wie weit in diesem Zusammenhang Bilder der Jagd, deren alttestamentliche Belege längst (z. B. von Hrabanus Maurus) auch auf Christus venerator gedeutet wurden, geistlicher Allegorese erwuchsen, wie weit wechselseitige Berührung geistlicher und weltlicher Motive vorliegt, bedarf ernstlicher Erwägung. Dasselbe gilt für die Bilder der Gestirne — Sonne für Isolde, Morgenrot für die Mutter, Vollmond für Brangäne —, die von vornherein beiden Bereichen angehören. Daß gerade hier die geistliche Vorstellungs- und Gefühlswelt nicht unbeteiligt ist, daß wir ihr den hymnischen Klang und die visionäre Stimmungskraft zu danken haben, wird vor allem dort deutlich, wo der Dichter die Lichtgestalten zur Gruppe zusammenschließt. Als Tristan aus der Nacht seiner Ohnmacht erwacht, erblickt er der drei Frauen *sælige schar*, drei Lichter,

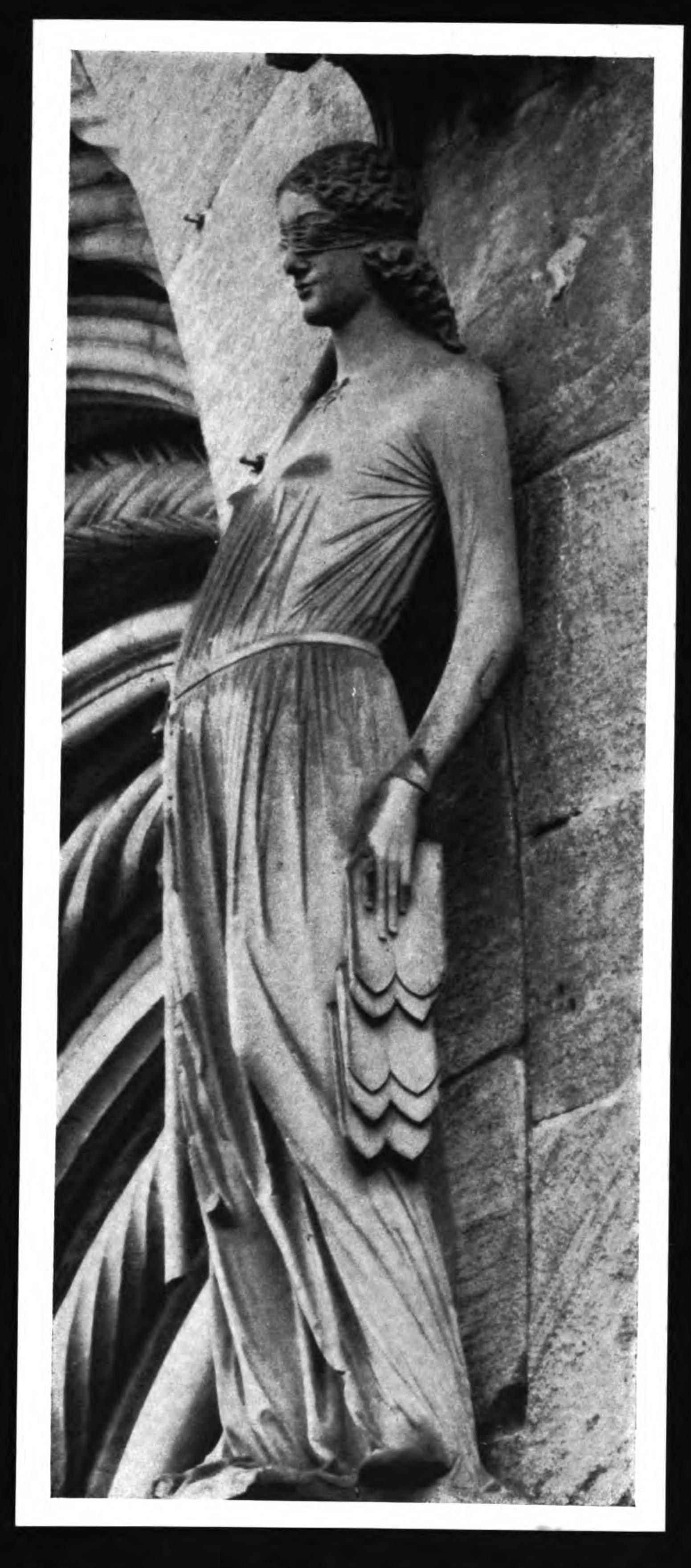


die ihn umstehen: ***mich hânt driu lieht besezzen*** fügt er seinem Ausruf an Gott hinzu (s. Abb. 95). Das erinnert an mystische Lichtvisionen der Trinität, wie denn der um das Leben seines Gefährten bangende Kurvenal, der Tristan ganz unerwartet inmitten der Frauen wiederfindet, dessen Aufenthalt *himelrich* nennt, ein Wort, das hinterher von Brangäne bedeutungsvoll aufgenommen wird.

In Tristans Preis von der neuen, in Irland aufgegangenen Sonne, die die Sonne des alten Griechenland überstrahlt, hat der Analogiezwang des geistlichen Bildes von Maria-Morgenrot und Christus-Sonne, dessen Erlebnis sich stärker erweist als mythologisches Wissen, Aurora zur Mutter Helenas gemacht. Dasselbe Verhältnis antiker und christlicher Vorstellungen zeigt der Anruf an Apoll und die Musen. Schon die Tatsache macht uns stutzig, daß Gottfried gerade an der Stelle die heidnischen Gottheiten anruft, wo er die von andern Dichtern geübte antikisierende Art der Schilderung mit mythologischem Aufputz aufgibt und an deren Stelle zum geistlichen Darstellungsmittel der Allegorese greift, die die Gewänder der Schwertnehmenden auf ritterliche Tugenden deutet, um Stoffliches zu entwirklichen, wie es bei der Minnegrotte noch deutlicher zutage tritt. Zudem wendet sich der Dichter an Apoll und die Musen in der Form eines christlichen Gebets, in dem der 'neunfältige Thron' sowohl wie das 'Fließen' der göttlichen Gabe der Kunst auch geistlich verstanden werden kann. Christliches durchdringt Mythologisches, um es über das Spielerische und Nur-Rhetorische bei Veldeke und seiner Schule hinauszuheben. Das ist etwas anderes als naives Einbeziehen des Vergangenen und Fremden in die eigne Gegenwart, wie wir es bei jenen Dichtern finden, und im Grunde dasselbe wie überall dort, wo Diesseitiges durch Jenseitiges verklärt wird.

Aber neben dem primären Willen, Diesseitiges zu idealisieren und zu vergöttlichen, darf die geistige Freiheit zur Opposition nicht übersehen werden, die Gottfried seiner umfassenden Bildung, auch der ästhetischen durch die Antike, verdankt. Wie in oppositioneller Bejahung des Diesseits heidnischer Göttername an die Stelle Gottes tritt, so sind auch die Nachbildungen von Geistlichem durch Weltliches, die die überkommene Analogie der Minneschemen himmlischer und irdischer Art im einzelnen weiterführen, oft genug mit gegensätzlicher Spannung geladen, wie z. B. das Wort 'Welt' für die berufene Gemeinde der 'edlen Herzen' oder der Wunsch des 'ewiglichen Sterbens' in Isolde christlicher Auffassung von der Welt der Sünde und christlicher Hoffnung auf ein ewiges Leben gegenüberstehen. Nur aus Gegensatz und Gleichlauf zu Geistlichem läßt sich Gottfrieds vieldeutig schimmernder Begriff des Liebestodes verstehen. Ausdrücklich scheidet Tristan den Tod in Isolde, den Liebestod, vom Tode seiner menschlich-irdischen Existenz, wie der Christ den geistlichen und ewigen Tod vom leiblichen. Daß der existenzielle Tod die Leiden irdischer Trennung der Liebenden aufhebt, läßt sich mit christlicher Auffassung ohne weiteres vereinen. Und Tristans Liebestod, sein Sterben in Isolde, ist einmal, so dürfen wir zwischen den Zeilen lesen, ein Absterben von der 'Welt aller', wie der Christ aus Liebe zu Gott der irdischen Welt abzusterben trachtet. Aber indem der Dichter Schmerz und Lust dieses Sterbens betont und der metaphysischen Einheit von Tod und Leben in der Ekstase seelisch-leiblicher Liebesverbundenheit ewige Dauer wünscht, wählt er den vom christlichen Standpunkt verneinend gebrauchten Ausdruck des 'ewiglichen Sterbens', um irdische Liebesergriffenheit und unbedingte Hingabe an die Leidenschaft an überirdischer Wonne zu messen und ihr gegenüber zu behaupten.

Gleichzeitige Bezogenheit in Gleichlauf und Gegensatz, die zergliedernd gegenüberstellt, um durch Gemeinsames zu erhöhen und an die Stelle zu setzen, spiegelt die Denkweise des Dichters, der die polare Struktur der Minneidee bis in den sprachlichen Stil hinein Ausdruck



Synagoge am Fürstentor des Bamberger Doms. Nach 1230.



Lieferung 207.

HANDBUCH DER LITERATUR-WISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. **E. Bethe**-Leipzig; Dr. **M. Block**-Leipzig; Privatdozent Dr. **H. Borelius**; Prof. Dr. **B. Fehr**-Zürich; Prof. Dr. **W. Fischer**-Gießen; Prof. Dr. **W. Geiger**-München; Prof. Dr. **G. Gesemann**-Königsberg; Prof. Dr. **H. v. Glasenapp**-Königsberg; Prof. Dr. **W. Gundert**-Hamburg; Prof. Dr. **H. Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. **H. Hecht**-Göttingen; Prof. Dr. **H. Heiss**-Freiburg; Prof. D. Dr. **J. Hempel**-Göttingen; Prof. Dr. **A. Heusler**-Basel; Privatdozent Dr. **K. Jäckel**-Zürich; Dozent Dr. **H. Jeschke**-Königsberg; Prof. Dr. **A. Kappelmacher**; Prof. Dr. **W. Keller**-Münster; Prof. Dr. **J. Kleiner**-Lemberg; Prof. Dr. **V. Klemperer**; Prof. Dr. **B. Meissner**-Berlin; Prof. Dr. **G. Müller**-Münster; Prof. Dr. **F. Neubert**-Breslau; Prof. Dr. **A. Novák**-Brünn; Prof. Dr. **L. Olschki**; Dr. **M. Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. **F. Rosen**-Berlin; Prof. Dr. **P. Sakulin**; Prof. Dr. **H. W. Schomerus**-Halle; Prof. Dr. **L. Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. **Fr. Schürr**-Graz; Prof. Dr. **M. Schuster**-Wien; Prof. Dr. **J. Schwietering**-Frankfurt; Prof. D. Dr. **R. Wilhelm**

POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

verleiht. Antithetische Darstellungsweise in Wort und Satz, die der französischen Vorlage gegenüber weiter ausgebaut wurde, ist dem Gehalt des Werkes durchaus adäquat. Handelt es sich doch nicht um antithetisches Setzen als solches, nur um einen Begriff logisch schärfer zu umreißen, sondern um die besondere Art der Zuordnung und Verknüpfung von Gegensätzen, die sich ausschließen und doch miteinander verbunden sind. Unter den verschiedenen Arten der Wortantithese ist die auf Wiederholung in umgekehrter Folge beruhende Form besonders aufschlußreich: Anfangs- und Endpunkt fallen zusammen, um gegensätzliche Begriffe wie *leben — tôt, liep — leit* als Glieder einer in sich zurückkehrenden Gedankenreihe erscheinen zu lassen. In derselben chiastischen Anordnung werden auch die Liebenden in ihrer gegensätzlich ergänzenden, Spannung und Entspannung wirkenden Verbundenheit genannt: *ein man ein wîp, ein wîp ein man, Tristan Isolt, Isolt Tristan.* Kann durch gemeinsame gegensätzliche Attribute der kreuzweis verknüpften Gegensätze deren Verbundenheit und Geschiedenheit verstärkt, ihre Spannung erhöht werden — *ir liebez leben, ir leiden tôt, ir lieben tôt, ir leidez leben* —, so bedeuten die zahlreichen syntaktischen Verbindungen von Worten gegensätzlicher Bedeutung wie *liebez leit, lebender tôt, swære in fröiden, süezez siuren* usw. die qualvolle Lust frommer Hingabe des 'edlen Herzens' an das Liebesschicksal, das Verlangen nach Überwindung der Gegensätze in fort und fort gesteigerter Liebesekstase, die durch Beziehung auf mystische Vereinigung von Gott und Seele eine verklärende Erhöhung ins Religiöse und Übernatürliche erfährt. Stilistische Figuren lateinischer Schulrhetorik, in denen sich auch der Dichter der französischen Vorlage bewandert zeigt, füllen sich wie in der mystischen Literatur auch in Gottfrieds Dichtung mit neuem Inhalt, hier jeden Augenblick bereit, sich in Wort- und Klangspiel zu verflüchtigen, um, ebenso wie bei den musizierenden Liebenden selbst, Qual der Sehnsucht und Lust der Erfüllung irdischer Wirklichkeit zu entrücken und ins Reich des Ästhetischen und Musikalischen hinüberzuspielen.



95. Isolde, ihre Mutter und Brangäne finden den erschlagenen Drachen; die drei Frauen und der verwundete Tristan; Tristan im Bade. Münchener Tristan-Handschrift.

In noch höherem Maße als bei Hartmann geht die Kunst gerade an ihren Höhepunkten,

bei Gottfried zugleich Höhepunkten der inneren Handlung, im Sprachlichen auf. Der französischem Vorbild mehr als je zuvor genäherte Vers, der natürlichen Satzton dem Versrhythmus zuliebe weiter ebnet und glättet, der den Reim durch Formwörter dämpft und durch Fremdworte verzierlicht, ist von einer weichen lyrischen Musikalität, die dem Pathetischen ausweicht, nur einer gebändigten Leidenschaft mit ihren Zugeständnissen an höfische Sitte Ausdruck gibt. Der Entmaterialisierung geschilderter Wirklichkeit, die die Welt der Erscheinungen durch Allegorese entstofflicht und Geschehen der Wirklichkeit ins Reich der Ideen erhebt, entspricht die ästhetisierende Entwirklichung des Wortes, das aus seinem Satzgefüge gelöst, sinnerleichtert nur noch in Klängen lebt, sich aber in dieser ornamentalen Verwendung der Gesamtstimmung der Dichtung soweit unterordnet, daß die Klarheit des Stils, die der Dichter Hartmanns und Blickers vorbildhaften Werken nachrühmt, keinen Schaden leidet. An schwebender Leichtigkeit des Ausdrucks und stoffliche Schwere überwindender Darstellung gelangt Gottfrieds durch französische Form wesentlich bestimmte Kunst weit über Hartmann hinaus. Seinem Hingegebensein an die versgebändigten innersprachlichen Mächte, dem Sichtragenlassen von Wogen sprachlicher Formen und Klänge mußte Wolframs meisternde Sprachkunst, die aus ritterlichem Ethos altererbtes Formgefühl französischem gegenüber durchzusetzen und mit ihm zu höherer Einheit zu versöhnen trachtet, als herbe Willkür erscheinen.

Der mystische Unterstrom, der sich auf früherer Stufe im St. Trudperter Hohenlied und Wernhers Marienleben — beides Werke aus der bairisch-schwäbischen Grenzlandschaft — durch eine bis dahin unbekannte Leichtigkeit und schmiegsame Zärtlichkeit der Sprache kundtat (s. S. 128), wird in unserer die lyrische Kunst des Minnesangs voraussetzenden Dichtung des alemannischen Südwestens wiederum spürbar, wenn auch in säkularisierter Brechung. Als weltlicher Seelenberater, dem nach Analogie zu geistlicher Auffassung (s. S. 127) Erkennen und Erfahren des menschlichen Herzens sittliche Pflicht und Weg zu wahrer Liebesverbundenheit bedeutet, wendet sich Gottfried innerhalb einer stadtbürgerlichen Gesellschaft, die sich des Trennenden und Gemeinsamen mit ritterlicher Kultur bewußt war, an einen auserwählten, ästhetisch feinfühligen, empfindsamen Kreis, in dem Frauen und Frauenhaftes eine vorherrschende Rolle gespielt haben werden. Wie man außerhalb dieser mehr geistlich fühlenden als geistlich denkenden Gemeinde — räumlich sowohl wie zeitlich — vor den letzten Konsequenzen des Dichters zurückscheute, scheint die älteste etwa zwei Jahrzehnte nach Abfassung der Dichtung (um 1210) in Straßburg geschriebene Handschrift nahezulegen, die Ausstattung und Deutung der Minnegrotte wegen ihrer allzu sichtbaren Beziehung zu Geistlichem streicht. Für den weiteren Kreis literarisch Interessierter blieb Eilhards stoffgebundene Dichtung neben Gottfried und über ihn hinaus lebendig. Die Fortsetzung Gottfrieds durch Ulrich von Türheim (um 1235) wird nicht durch Gottfrieds, sondern durch Eilhards Kunst bestimmt.

c) Heldenepos

Seitdem im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts sich das Rittertum der literarischen Form erzählender Buchdichtung, die bis dahin in der Hand der Geistlichen lag, bemächtigte, wird das mündlich überlieferte heimische Heldenlied, dessen lebendige Gegenwart in Sprache und Versrhythmus der erzählenden Geistlichen-Dichtung mannigfach zu spüren war (s. S. 75; 107; 143), zum erstenmal in deutschsprachige epische Buchdichtung gegossen. Der lateinische Waltharius um 930, auf germanischem Festland eine erste Vorwegnahme heldenepischer Buchdichtung, blieb bei aller Verbreitung unter lateinkundigen Klerikern ohne Ein-



fluß auf die liedmäßige Existenzform der Heldensage in deutscher Sprache. Erst über zweihundert Jahre später beginnt das epische Zeitalter der deutschen Heldensage, eingeleitet durch die epischen Dichtungen von Dietrichs Flucht und vom Untergang der Burgonden in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts. Nicht als ob fortan die Heldenlieder aufgehört hätten zu existieren. Neubildungen und Sproßformen lassen auf neuen Antrieb schließen. Aber im Gesamtbereich der deutschen Heldensage bedeuten die alten vorzeitlichen Lieder jetzt eine dem Verfall oder der Erstarrung anheimgegebene überlebte Stufe, seitdem das Epos die der Zeit gemäße Form der Sage geschaffen hatte.

Der Schritt vom Lied zum Epos geschah im bairisch-österreichischen Südosten, wo Heldendichtung in ununterbrochenem Geleit volkhaften Seins und Werdens, noch nicht wie in andern Landschaften zu geschichtlicher Anekdote erkaltet, immer noch bereit war, die Regungen und Sehnsüchte eines höheren Lebens in sich aufzunehmen. Das Burgondenepos der sechziger Jahre gewann so sehr die Teilnahme der ritterlichen Kreise des österreichischen Donaulandes, daß bereits eine Generation später ein zur höfischen Gesellschaft gehöriger Dichter der nämlichen Landschaft, der sich der Gunst des herzoglichen Hofs zu Wien und des bischöflichen zu Passau — der Bischof Pilgerin ist vielleicht eine Huldigung an seinen damaligen Nachfolger — in gleicher Weise erfreut haben mag, die Dichtung dem verfeinerten Geschmack der höfischen Kreise aufs neue anzupassen trachtet. Kein Wunder, daß über der neuen Schöpfung des österreichischen Nibelungenliedes nach 1200, das Burgonden- und Sigfrid-Brünhild-Sage zum erstenmal zu einer einheitlichen Dichtung zusammenfaßt, das ältere Burgondenepos vergessen ward.

Um die verlorengegangene Dichtung zu erschließen und so die Möglichkeit zu gewinnen, die selbständige Leistung des Nibelungendichters abzuheben, kommt die nordische Thidrekssaga aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu Hilfe. Allerdings bietet der Abschnitt über den Untergang der Burgonden das österreichische Epos der sechziger Jahre nicht unversehrt, sondern — auf dem Weg über Niederdeutschland — durch sächsische Sagenüberlieferung verändert und bei der schließlichen Aufzeichnung in norwegischer Prosa dem Sagastil nüchternen Tatsachenberichts angepaßt. Der Versuch, durch stilistische Erwägungen vom deutschen Nibelungenlied aus zu entscheiden, was der epischen Stufe um 1170, was der nach 1200 gebührt, stößt sofort auf das literarhistorische Sonderproblem der Heldendichtung, das auf dem eigentümlichen Verhältnis des Dichters zu seiner Quelle beruht. Der Dichter des Heldenliedes und des Heldenepos fühlt sich in einer festen Tradition, die ihn zwingt, die Überlieferung einer Vorzeitgeschichte in althergebrachtem, heldischem Geist weiterzuführen. Das einzelne Werk der Heldendichtung ist Stufe auf einem Weg, aber nicht wie 'Volksdichtung' der historisch gerichteten Gegenwart auf einem Weg des Verfalls — vom Standpunkt der Kunstdichtung aus gesehen —, sondern eines durch die Jahrhunderte reichenden organischen Wachsens und Ausdichtens: in seiner Entfaltung des Volksgeistes dem Wachstum der Sprache, des Rechts, des Glaubens, der Sitten vergleichbar. Dem Träger der auf festgefügte Fabel und ihren immanenten Sinn gestellten Heldendichtung gegenüber ist der Dichter des höfischen Romans, der die seiner literarischen Vorlage zugeordnete Idee beliebig abändern, ja in ihr Gegenteil verkehren kann, frei und unabhängig, so traditionsgebunden auch das mittelalterliche 'Kunstepos', obgleich Wolframs freie Willkür in sich schließend, moderner Gegenwart erscheinen mag.

Um die innere Notwendigkeit, aus der die Heldendichtung, neuformend und bewahrend zugleich, von Stufe zu Stufe weiterbaut, als überpersönliche, im kollektiven Unbewußten wurzelnde Intention zu begreifen und mit in Rechnung zu stellen, muß die Deutung des Helden-



epos über die unmittelbare dichterische Vorstufe hinaus, auf die sich Betrachtung des freier geschaffenen Kunstepos beschränken darf, den weiter zurückliegenden Weg der Heldendichtung bis zu ihren gemeingermanischen, vielleicht gotischen Anfängen überblicken. Daß altüberlieferte, jenseits der letzten Vorstufe liegende Züge wiederaufleben, längst verklungene, bis zur Urdichtung zurückreichende Gedanken in ähnlichem Wortlaut von neuem emportauchen, zwei einander begegnende Sagen von verschiedener Herkunft und selbständigem Eigenwuchs auf früherer Stufe schon einmal zusammenstießen usw., sind Zeugnisse einer bis in die frühen Zeiten der Wanderungen zurückreichenden Kontinuität, die Form und Geist der Heldensage noch in ihrem epischen Zeitalter wesentlich bestimmt und sie dem gleichzeitigen Kunstepos, insonderheit dem höfischen Roman gegenüber — trotz allem Gemeinsamen mit dieser führenden Gattung — als selbständige Dichtart abgrenzt.

Heldensage ist dichterische Leistung, das gilt auch für die Zeit des Umbildens und Ausbauens — bei den Südgermanen seit etwa 600 beginnend —, als die Fabeln des Heldenliedes nicht mehr unmittelbar aus dem Leben schöpften. Das vom germanischen Hofsänger geschaffene Heldenlied, in seinem kriegerischen Ethos von vornherein weit über die Hofkreise lebendig, überdauert die Kultur der germanischen Fürstenhalle. Getragen von einer nicht durch Bildungsunterschiede gespaltenen Gesellschaft aus Adel und Großbauern fand das Heldenlied auch beim Klerus Verständnis. Riefe das Wort Volksdichtung nicht die Vorstellung einer Lockerung des Dichterischen oder einer sozialen Unterschicht als Träger gesunkener Poesie wach, sollte man es für diese in den Kernschichten der Nation lebendige Heldendichtung verwenden, wie sie von Landschaft zu Landschaft wandernd, weitergegeben von Generation zu Generation, von einem Dichter zum andern weiterwirkt, ohne daß der Begriff des Dichters auf die Klasse der berufsmäßigen Fahrenden einzuschränken wäre. Der Versuch, die Kontinuität der Heldendichtung durch Hinweis auf berufsmäßige Dichtertradition erschöpfend zu erklären, bleibt an der rationell erfaßbaren Außenseite der Erscheinung haften. Dichterische Anlage und Übung bei den Weiterreichenden und Überliefernden vorausgesetzt, wurzelt das organische Wachstum der Heldendichtung in der tieferen Schicht volkhaften Erlebens einer in die Zeiten fortwirkenden heroischen Vergangenheit. Gewiß kann Gesinnung adligen Kriegertums, an der auch der Klerus teil hatte, im Lied des Fahrenden, der im Auftrag weltlicher oder geistlicher Herren singt, lebendig sein. Aber den Gliedern der Gesellschaft selbst eigne dichterische Tätigkeit abzusprechen, um die einseitig gedeutete Einheit fortlebender Heldendichtung nicht in Frage zu stellen, heißt der geschichtlichen Wirklichkeit Gewalt antun und sich zugleich um tiefere Einsicht in die volkhafte Bedeutung der Heldensage bringen.

Wird schon der germanische Fürst, der zur Harfe sang, weder auf die Gattung des Heldenliedes verzichtet, noch sich auf diesem Gebiet lediglich reproduktiv verhalten haben, um wie viel weniger darf in der Zeit überliefernden Weiterbauens von den Karolingern bis zu den Staufern der schöpferische Anteil einer die Herrenschicht bildenden Gesellschaft bestritten werden, zumal der Schritt zur endreimenden Poesie, der vom Sprachlichen und Metrischen aus tief in Gehalt und Inhalt dichterischer Überlieferung eingriff, nicht nur zuerst vom Geistlichen vollzogen, sondern auch von ihm zuerst auf weltliche Dichtung ausgedehnt wurde (s. S. 15f.). Denn der Einheit volkhafter dichterischer Tradition gegenüber sowie im Hinblick auf die einheitliche Bildung einer mehr oder minder bäuerlichen Gesellschaft wäre eine Trennung in Kunst der 'Liebhaber' und Berufsdichter durchaus unberechtigt. Bestehn bleibt jedoch der Unterschied der Qualität: Das Umbilden und Ausgestalten vollzieht sich nicht in gleichmäßig steigender Linie. Wäre uns der Wandel eines Heldenliedes von Stufe zu



Stufe überliefert, so sähen wir in buntem Wechsel steigende und fallende Bewegung, je nach der dichterischen Anlage des Einzelnen und den Voraussetzungen ihrer Betätigung. Wie in einer Landschaft mehrere Varianten eines Liedes miteinander ringen, bis die Fassung eines führenden Dichters maßgebende Gültigkeit erlangt, so wird sich auch eine Landschaft vor der andern — zu den einzelnen Zeitpunkten verschieden — kraft der Überlegenheit des sie repräsentierenden Dichters auszeichnen. Jedenfalls ist der schöpferische Anteil der einzelnen in der Kette der Überlieferung stehnden Dichter sehr verschieden zu bemessen. Daß die einschneidende Änderung einer Liedfabel, die eine Verlagerung des gesamten Plans zur Folge hat, in ihrem endgültigen Ergebnis von einem einzigen Dichter ersonnen und ausgeführt wurde, ist möglich, aber keineswegs notwendig. Auch der planvoll durchgeführte Umbau dichterischer Handlung ist sehr wohl als Werk mehrerer schaffender Dichter denkbar, die aus gemeinsamem Geist lebendiger Tradition ändernd und ergänzend, verschlechternd und bessernd nacheinander Hand anlegten, bis das einheitliche Werk eines neuen Sagenbildes zustande kam.

Über der Absicht, die einzelne sagengeschichtliche Stufe einer bestimmten Landschaft scharf zu umreißen, darf der Eingriff des einzelnen Dichters nicht auf Kosten der überpersönlichen Mächte der Heldenliedtradition übersteigert und damit die Grenze zu andern erzählenden Kunstgattungen des Hochmittelalters verwischt werden. Dem künstlerischen Schaffen aus freier Willkür und Ungebundenheit gegenüber gilt es in der Heldendichtung, die überpersönlichen und persönlichen Antriebe zu dichterischer Leistung gegeneinander abzuwägen und im einzelnen zu ermitteln, wie weit persönlich individuelle Neigungen und Wünsche sich dem überpersönlichen Willen der Heldenliedtradition unterordnen, Fähigkeiten und Überlegungen von Dichtern in ihren Dienst treten. Erörterungen darüber können nur beim Überblick längerer, durch wahrhaft dichterische Leistungen ausgezeichneter Entwicklung gewagt werden, wie sie die Geschichte der Nibelungendichtung mit ihrer Überlieferung früher Stufen in isländisch-norwegischen Lied- und Prosaquellen bietet.

Von übergeordneter Bedeutung für den gesamten Weg dieser Dichtung ist das Nebeneinander der beiden ursprünglich fränkischen Lieder von Brünhild und vom Untergang der Burgonden mit dem gemeinsamen Motiv des Horts. Auf der uns in Eddaliedern erreichbaren frühsten Stufe der Überlieferung haben bereits beide Lieder die Namen ihrer Personen ausgetauscht, ohne daß jedoch ihre Handlungen zueinander in Beziehung getreten wären. Daß die Sagen innerlich verbunden wurden, dazu bedurfte es ihrer Verpflanzung in die bairisch-österreichische Landschaft, wo die zugewanderte Burgondensage der in heimischer Tradition wurzelnden Dietrichsage angepaßt wurde, vielleicht im 8. Jahrhundert. Mit dem Etzelbild des großmütigen, milden Dienstherrn landesvertriebener fürstlicher Recken, wie es in bairisch-österreichischer Überlieferung lebte, war die finstere Gestalt des hortgierigen Hunnenherrschers fränkischer Sage nicht zu vereinen. Sein Verrat an den burgondischen Königen wurde Kriemhild übertragen. Statt den verhaßten Gatten, den Mörder ihrer Brüder, mordet sie jetzt ihre Brüder; wie früher Etzel handelt auch sie aus Verlangen nach dem Hort und der Macht, die der Hort verleiht, vor allem aber aus Rache für den gemordeten Sigfrid. Durch diesen einschneidenden Eingriff in die Burgondendichtung, der nur durch Zusammenstoß zweier Sagen verschiedener Landschaften, nicht aber als Willkürakt eines Dichters geschah, wird zwischen Brünhild- und Burgondensage ein innerer Zusammenhang — Untergang der Burgonden als Rache für Sigfrids Ermordung — geschaffen und damit der Weg der von vornherein zueinander strebenden Sagen der gleichen fränkischen Landschaft beschleunigt. Nach wie vor gehört die Teilnahme des Dichters dem tragischen Schicksal der burgondischen Hel-



den, darin vor allem zeigt sich der heroische Geist der Sagenüberlieferung lebendig. Kriemhild, ehemals auf Seiten der Burgonden Heldin der Dichtung, wird jetzt zur Gegenspielerin. Rächerin geblieben, aber aus Liebe zu ihrem Gatten, nicht aus überpersönlicher Pflicht der Sippe; als Mörderin ihres Kindes gemildert und durch den unverwindbaren Schmerz um Sigfrids Tod menschlicher geworden, verliert sie an übermenschlichem, sittlichem Urteil entzogenem Heldentum. (Sollte die Rache an den Brüdern statt der Rache am Gatten mit als Folge eines gelockerten Sippengefühls der Zeit zu verstehn sein, insofern Etzels Verrat an den Schwägern nicht mehr als genügender Grund für die leidenschaftliche Rache der Schwester empfunden wurde, so wäre auch, von dieser Seite gesehen, die Umbildung der Sage eine überpersönliche Forderung, die die Gestalt der rächenden Frau als Hauptheldin des ursprünglichen Liedes stellte.) Kriemhild geht nicht mehr freiwillig in den Tod, sie wird enthauptet. Dietrich hält als Vollstrecker des Richteramts Einzug in die Burgondensage. In ihm findet Hagen, als Mörder Sigfrids und ärgster Feind Kriemhilds zum Hauptthelden der Dichtung emporwachsend, einen ebenbürtigen Gegner des Schlußkampfes. Gunthers triumphierende Worte, die Kriemhild das Hortgeheimnis zu entdecken verweigern, sind jetzt Hagen in den Mund gelegt; sein Tod, der das tragische Heldentum der Burgonden in höchstem Sinn verkörpert, ist der krönende Gipfel der Dichtung.

Die fortan bestehnde Verbindung mit der Dietrichsage in bairisch-österreichischer Landschaft ist eine wichtige Voraussetzung für die spätere epische Ausgestaltung der Liedfabel im alten heldischen Geist der Dichtung. Der österreichische Dichter nach 1160, dessen epische Kunst die erzählende deutsche Buchdichtung in kurzen Reimpaaren voraussetzt, steht so fest in der Tradition der Heldensage, daß er aus sicherem Stilgefühl das zum Verzierlichen verleitende Versmaß des paarweis gereimten Vierhebers verschmäht und für seinen tragisch-heroischen Stoff an der Langzeile festhält. Seine aus dem Zweizeiler des Heldenliedes erwachsene vierzeilige Strophe, der der Minnesang der Heimat lyrische Färbung gab, ließ ihm sprachliche Beweglichkeit genug, über den andeutenden Liedstil des Langzeilenpaars hinauszukommen. Doch haben wir uns die Sprache dieses ersten epischen Wurfs knapper und verhaltener, die Verse inhaltgeladener als im etwa fünfzig Jahre später zum zweitenmal weitenden Nibelungenlied vorzustellen, wenn es auch nicht erlaubt ist, aus den wegen ihrer unübertreffbaren Gedrungenheit im jüngeren Epos stehngebliebenen Versen und Strophen auf eine für die vorhöfische Zeit unwahrscheinliche Zucht sprachlicher Prägnanz und Enthaltsamkeit des älteren Epos überhaupt zu schließen und sie dem späteren höfischen Nibelungenlied gegenüber wertend auszuspielen.

Der Querschnitt der deutschen Dichtung nach 1160 bietet auch sonst ein wichtiges Korrektiv, die Ansprüche an das ältere Burgondenepos nicht zu überspannen. Bei der spröden Kargheit der Thidrekssaga sind wir oft genug im Zweifel, wie weit die zahlreichen, vom älteren Epiker erfundenen Szenen und Gestalten ausgeführt, wie weit Vorhandenes umgebildet war, als es an den Nibelungendichter nach 1200 weitergereicht wurde. Die gemeinsame Tradition der Heldendichtung, in der nämlichen begrenzten Landschaft von Dichter zu Dichter weitergetragen, die denselben Hofkreisen, anstelle der Väter nun den Söhnen, die gleichen noch in mündlichen Liedern weiter lebendigen Heldenmären vortrugen, gewährleistet eine ununterbrochene Einheit auf dem Weg des Weiterdichtens zu dem nämlichen Endziel epischer Sagenform, die eine reinliche Scheidung zweier epischer Schichten unmöglich macht. Und was die Deutung angeht, so kann derselbe Zug, der zu dem einen Zeitpunkt aus persönlichem Antrieb, als Anpassung an den Zeitgeschmack verständlich wäre, unter Umständen zu dem andern





96. Donautal, Wachau. (Photo H. Brühlmeyer.)

Zeitpunkt als unmittelbare Folge aus dem Geist eigenlebiger Heldendichtung zu begreifen sein. So ist die Aufgabe, die Leistung des letzten Dichters von ihrer Vorstufe abzuheben, für den zweiten Teil des Nibelungenliedes weit schwieriger als für den ersten.

Dem ersten Teil liegt nicht ein Epos, sondern ein Lied zugrunde, hier war für den Nibelungendichter nach 1200 alles an epischer Ausgestaltung zu tun, was sich für den zweiten Teil auf zwei Stufen verteilte. Die deutsche Überlieferung der Sigfrid-Brünhild-Sage stand unter einem ungünstigern Stern als die Burgondensage. Nachdem das übernatürliche Motiv des Flammenritts durch die Freierprobe der Kampfspiele ersetzt war, um das Heldentum Brünhilds im Körperlichen zu erweisen, und an Stelle des keuschen Brautlagers mit dem für die Fabel notwendigen Ringraub die burleske Bezwingung der spröden Braut trat, gab es für die ins Abenteuerlich-Unterhaltsame hinabgezogene Gestalt Brünhilds keine Rettung mehr. Mit der Preisgabe an den andern Mann scheint sich die Brünhild der jüngern, wahrscheinlich fränkischen Überlieferung, soweit wir dem Bericht der Thidrekssaga entnehmen dürfen, abzufinden; statt Betrugs um den ihr bestimmten mächtigsten Helden und Verschacherung an einen andern, wodurch sie in ihrer Ehre aufs tiefste getroffen wird, ist jetzt Schmähung und Erniedrigung vor der Welt genug Grund ihrer unerbittlichen Rache. Mit der Verflachung der ursprünglichen, den Grund der Seele aufwühlenden Ursache verfällt nicht nur die Gestalt Brünhilds, sondern überhaupt der heldische Geist der Sage. Die gesellschaftliche Demütigung, aus der Brünhild durch den beauftragten Hagen handelt, weckt keine unbedingte Teilnahme und überzeugt nicht von heldischer Gesinnung. Sigfrids Heldentum und Tod wird von Kriemhild aus erlebt und empfunden, aus ihrer Liebe und ihrer Trauer; Kriemhild gewinnt an Gewicht, das durch die Nähe zur Burgondendichtung gefördert wird. Mag auch das Sigfrid-Brünhildlied, wie es dem Dichter des Nibelungenliedes vorlag, aus sich heraus ohne Burgondensage

verständlich gewesen sein, so besteht doch, wie schon die Namen der Burgondenkönige im Alten Sigurdlied bezeugen, über ihre Einwirkung seit früher Zeit keinerlei Zweifel. Durch das Erstarken der Rolle Kriemhilds gewinnt das Sigfrid-Brünhildlied an menschlich ergreifenden, aber nicht an heldischen Zügen. Und Hagen handelt zu sehr als Beauftragter. Auf dieser Stufe angelangt erblühte die Sage nicht mehr aus sich, sondern nur in Abhängigkeit von der stärkeren Burgondensage.

Denn der Nibelungendichter nach 1200, der die innerlich verbundenen Dichtungen zu äußerer Einheit zusammenfügt, will die Rächerin des Burgondenepos seinem höfischen Hörerkreis in der Gestalt der Liebenden aus dem Sigfrid-Brünhildlied nahebringen, will die Rache Kriemhilds — ganz im Geiste der Heldensage — aufs neue in ihrer Seele verwurzeln, indem er den Wandel vom liebenden zum rächenden Weib als mähliche Entwicklung durch die Alters- und Lebensstufen der Mädchenjahre, ersten Ehe, Witwenzeit und zweiten Ehe hindurchführt. Diese die breite erzählerische Form des Epos voraussetzende Art der Seelenschilderung, die beide Dichtungen organisch verschmilzt, war erst möglich, seitdem man am höfischen Roman die Kunst innermenschlichen Wachsens und Werdens darzustellen erlernte. Bereits auf frühern Sagenstufen angelegte Linien werden weiter ausgeführt und erhalten neue künstlerische Bedeutung. Kriemhild, im ersten Teil der Dichtung noch ausgesprochener Heldin, als es im Lied der Fall war, rückt auch im zweiten Teil, vor allem zu Beginn, stärker in den Vordergrund als im ältern Epos. Aber so sehr ihr Schicksal, das die ganze Dichtung, beide Teile bindend und verklammernd, von Anfang bis zu Ende durchzieht — das Original begann mit der zweiten Strophe unserer Überlieferung: *Ez wuohs in Burgonden ein vil edel magedîn* —, zu einem Kriemhildroman ist es nicht gekommen. Eine Rückkehr zur Heldin des ursprünglichen Liedes, das Leidenschaft als Zeichen ungebrochener Lebenskraft bejaht, war in der Zeit der höfischen Tristandichtung nicht so sehr aus sittlichen als aus ästhetischen Bedenken unmöglich. Gegen Umbiegen ins Versöhnliche setzte sich der heldische Geist zur Wehr. So blieb es im zweiten Teil bei der Gegenspielerin, die in ihrer Rache schließlich zum Unhold erstarrt. Hagen, der Held der stärkeren Burgondendichtung, siegt. Bei scheinbarer Inkonsequenz seines im Lebensgefühl der Zeit begründeten Formwillens fügt sich der Dichter willig dem heroischen Geist der überlieferten Sage. Allerdings gibt es auch für den Hagen des Nibelungenliedes keine innere Entwicklung, aber im zweiten Teil der Dichtung eine Steigerung seiner Taten und eine Erhöhung seines Todes über die Tode der andern. Nicht nur beim Übernehmen und Umdichten, auch beim Erfinden zeigt sich der Nibelungendichter der tragisch heroischen Auffassung der Heldensage nahe genug, um für Hagen und die andern burgondischen Recken zu erwärmen. Im Hinblick auf den Helden der Dichtung insgesamt, auf die Überlegenheit des zweiten Teils, auf den Geist, der mit ihm zum Durchbruch kommt und die letzte Ausrichtung der Handlung bestimmt, zeigt sich schon in großen Linien, wie sehr bei allen Zugeständnissen an zeitliche und persönliche Ansprüche die Forderung eigenständiger Heldendichtung den Ausschlag geben kann, und der Dichter des Nibelungenliedes alte Sage wirklich ausdichtet.

Daß sich der Dichter nach dem Beispiel des Burgondenepos für die Vierlangzeilen-Strophe entschied, sie zum einheitlichen Versmaß seiner Dichtung machte, wird für ihn keine schwere Wahl gewesen sein. Er weiß um das Pathos der Langzeilenstrophe, ihren Widerhall des Heldischen, kennt die Wirkung der durch vollen Endvers eindrucksvollen Einschnitte vor allem in der Rede, wenn sich auch weiter ausladende Sätze mit ihren Ruhepunkten nicht mehr an Vers- und Strophenschluß binden. Und wenn der Dichter, der Hartmann und Wolfram kennt und seine Kunst auch am Minnesang bildete — bei aller Glättung sprachlicher und metrischer



Form, die ein Hauptanliegen seines Werkes ausmacht —, in der höfischen Umgangssprache nicht mehr übliche und als natürlicher Redeweise nicht gemäß empfundene Worte und Wortfolge sowie herbklingende altertümliche Verskadenzen verwendet und gewisse Redewendungen wiederholt gebraucht, ohne damit dem lässig formelhaften Stil vorhöfischer Dichtart zu verfallen, so zeigt er sich in dieser bewußten Einmengung archaisierender Elemente, die allzu leichten, ins Spielerische gleitenden Fluß der Formen hemmen, der Tradition der auf Gewicht und gemessenen Gang bedachten Heldendichtung verpflichtet.

Geist der Heldendichtung und zeitgemäßer Formwille sind die beiden Antriebe, die nicht nur an Sprache und Vers und an der Vereinheitlichung der Teile, sondern am gesamten epischen Ausbau des Nibelungenliedes beteiligt sind, am Umbilden des Alten wie am Erfinden des Neuen, weniger an der Schilderung des Zuständlichen, als an der Darstellung tätigen Handelns. Einseitige Betrachtung nur vom Standpunkt des Ritterromans und der höfischen Kunst um 1200 wird dem Nibelungenlied ebensowenig gerecht wie alleiniges Augenmerk auf die Vorgeschichte des Sagenbildes. Beidemal gelangt man intuitiver Erlebensgewißheit entgegen zu der irrigen Feststellung eines zwitterhaften Nebeneinanders unvereinbarer Stilelemente, das wenigstens dem Wollen nach als einheitliches Ineinander begriffen werden muß, ohne daß offenkundige Unzulänglichkeiten des Nichterreichten darüber verschwiegen zu werden brauchten. Wo beide Mächte auseinanderstreben, dem häufig, wie bei den Brünhildszenen der Kampfspiele und Brautnacht, früherer Sagenverfall und daher, vom immanenten Geist der Heldensage aus beurteilt, nur pseudoheldischer Anspruch zugrunde liegt, oder wo eine der Mächte über allzu weite Strecken hin auf Kosten der andern herrscht wie bei den über Gebühr gedehnten Schilderungen höfischen Prunks und Zeremoniells im ersten Teil, haben wir es in der Tat mit künstlerischen Mängeln zu tun. Das Höchste wird erreicht, wo beide Antriebe, parallel oder kontrastierend, ineinander wirken, zeitliche Ansprüche ritterlicher Verfeinerung und Verinnerlichung sich Überzeitlichem heldischer Gesinnung und Gebärde unterordnen wie in der Gestalt Rüdegers, wie in der Szene des stürmischen Aufbruchs Hagens im Hunnensaal, die, Kriemhild die Schuld des Kindesmordes nehmend, an Dämonie gewinnt und ihre aufwirbelnde Kraft an dem Gegensatz zu dem kurz voraufgehnden Bilde des tatenlos friedlichen, arglos vertrauenden Hunnenkönigs steigert, oder in der Sterbeszene Hagens, wo der Anblick von Sigfrids Schwert das Herz der Rächerin wie zu einem letzten kreatürlichen Klagelaut erweicht: *daz truoc mîn holder vriedel, do ich in jungest sach, an dem mir herzeleide von iuwern sculden geschach* —. Unter keinen Umständen darf jedoch aus dem doppelten Antrieb des Werks, ob er nun zum Guten oder Bösen ausschlägt, von einem einseitigen höfischen Standpunkt aus auf die soziale Stellung des Dichters geschlossen werden, der in seinem Verständnis für altväterisch heldische Art wie in seinem Streben nach adliger Verfeinerung des Gefühlslebens mehr als der Sitten durchaus als Glied der höfisch ritterlichen Gesellschaft gedacht werden muß.

Die Sigfrid-Brünhildsage des ersten Teils, in der Kriemhild immer mehr an Bedeutung gewann, wurde vom höfischen Dichter, dem die liedmäßige Quelle große Freiheit ließ, zu einer höfischen Liebesgeschichte ausgebaut. Sigfrid wächst nicht mehr elternlos in der Wildnis auf, er ist Thronerbe eines Königreichs am Niederrhein und wird am Hof seines Vaters ritterlich erzogen. Er hört von Kriemhilds Schönheit und will um sie werben, d. h. ihre Liebe durch ritterliche Tat verdienen. Sigfrids Brautfahrt ist als höfischer Minnedienst gesehen. Die eingefügte Episode des Sachsenkriegs, bezeichnenderweise kein ritterliches Abenteuer, sondern in Angleichung an den zweiten Teil der Dichtung Ernstkampf mit demselben veralteten Waffen-



gebrauch wie die Kämpfe am Hunnenhof, gibt Sigfrid Gelegenheit, sich im Dienst Kriemhilds zu bewähren. Damit die Fahrt nach Isenstein den gleichen Zweck erfüllt, darf Sigfrids Hochzeit erst hinterher gleichzeitig mit derjenigen Gunthers stattfinden. Außer dem nur von ihm erringbaren Sieg über Brünhild ist es das Opfer, sich zum Dienstmann Gunthers zu erniedrigen, das er Kriemhild zuliebe bringt. Die Schilderungen höfischen Prunks sind festliche Ruhepunkte, die Liebenden zu feiern, sich ihrer fortschreitenden Näherung bewußt zu werden. Die Lyrik des Minnesangs, noch Sitte und Vorrecht der ritterlich höfischen Gesellschaft, gibt diesem zuständlichen Verweilen eine gefühlvolle Färbung, die das Glück der Liebenden besonders innerlich erscheinen läßt.

Daß Sigfrids bald beschwichtigtes übermütiges Aufpochen bei seiner Ankunft in Worms sich weder mit der vorausgehnden höfischen Erziehung des Helden, noch mit der zunächst geheim gehaltenen Absicht seines Minnedienstes vereinen lasse, kann nur von der zum Schema verführenden Idealität des höfischen Romans aus gesagt werden. So sehr dem Dichter daran liegt, dem jugendlichen Helden die Sympathie seiner Hörer zu sichern, ist er doch auch bei ihm keineswegs allein auf Vorbildlichkeit des Nur-Ritterlichen versessen. Hier wie auch in der geräuschvoll lustigen Bärenepisode der Jagd kommt der plötzliche Überschwang der jugendlichen Kraft des 'starken' Sigfrid zum Durchbruch, der zu seinen von Hagen erzählten ungewöhnlichen Taten paßt. Es ist Geist der Heldendichtung, daß der höfisch erzogene Sigfrid seine Umgebung nicht nur durch kraftvolle, mutige Taten überragt, sondern daß er sich der inneren Kraftfülle, aus der er handelt, nicht bewußt ist. Oft nur angedeutete, vielfach im Helldunkel des Überkommenen gelassene Züge des Unberechenbaren, die nicht nur Sigfrid, sondern auch andern Personen des Nibelungenliedes eignen, geben der Dichtung eine Wirklichkeitsnähe, die dem höfischen Roman mit seinen errechneten, ritterliche Tugenden verkörpernden Gestalten fehlt. Parzivals irrationale Anlage ist nicht das einzige Zeugnis für Wolframs Berührung mit der Heldendichtung (s. S. 173ff.). Auch Sigfrids *list* im Dienst Gunthers mag als spezifisch heldische Eigenschaft zu deuten sein, insofern sich dem höfischen Dichter des Nibelungenliedes Vorhöfisches und Vorzeitliches ungetrennt vom Gegenwärtigen abhob und der Satz, daß in der Ereignisdichtung die 'Rolle den Kopf prägt', nicht ins Unnatürliche und Unpsychologische übersteigert werden darf, als habe es den Dichter gleichgültig gelassen, das von der Handlung Vorgeschriebene nicht auch vom Handelnden her organisch zu verknüpfen. Jedenfalls entscheidet nicht die Herkunft einer Eigenschaft, eines Zugs oder Motivs, ob erfunden oder von einer frühern Sagenstufe übernommen, über künstlerische Einheit und Vereinbarkeit, sondern allein der Sinn der Verwendung innerhalb des neugefügten Ganzen.

Das Glück der Liebenden erscheint erst voll, als Sigfrid die Gattin heimführt und die Herrschaft seines Reiches übernimmt. Je größer das Glück, je innerlicher ihre Liebe, desto verständlicher der unverwindbare Schmerz, als der Tod diese Liebe zerreißt, und der Haß gegen denjenigen, der diesen Tod verursacht. So dienen die Züge, die Sigfrids und Kriemhilds eheliches Glück bereichern und vertiefen, mittelbar der festeren Verklammerung der beiden Teile der Dichtung. Seitdem der Verrat an Sigfrid als Schicksal Kriemhilds erlebt wurde, verlor Brünhild an Bedeutung. Unser Dichter drängt sie noch weiter zurück. Daß ihr in der Schlafkammerszene, aus dem Empfinden ritterlich höfischer Gesittung, nicht mehr Sigfrid, sondern Gunther das Magdtum nimmt, macht ihre Schmähung durch Kriemhild zur bloßen Verleumdung und damit den Grund ihrer Kränkung nichtiger als zuvor. Weder fordert sie unmittelbar vor der Jagd von Hagen den Tod Sigfrids, noch beglückwünscht sie die heimkehrenden Jäger zu ihrer Beute. Ihre Rolle als Handelnde ist ausgespielt, nachdem Hagen



der Klagenden Rache an Sigfrid gelobte. Sie ist nur noch Anlaß zum Rachewerk, das Hagen, der Held des zweiten Teils, jetzt selbständiger als früher betreibt.

Gunther, der sich später mit Kriemhild versöhnen wird, rät in unserer Dichtung zunächst ab, und die beiden andern Brüder Gernot und Giselher nehmen überhaupt nicht an der Jagd teil. Durch die neue Szene 'Wie Sigfrid verraten ward', die Kriemhilds Sorge um Sigfrids Leben in den Mordplan verkettet und ihren Schmerz vergiftet, wird die Tat recht eigentlich auch zum geistigen Eigentum Hagens. Seine von vornherein vorhandene Bereitschaft zur Tat: das bedrückende Gefühl der Überlegenheit Sigfrids, der die andern in den Schatten stellt, will unser Dichter zum mindesten andeuten. Denn daß Hagens triumphierende Worte über den zu Tode Getroffenen: *ez hât nu allez ende unser sorge unt unser leit: wir vinden ir vil wênic die getürren uns bestân. wol mich deich sîner hêrschaft hân ze râte getân* — ebenso wie sein früherer Hinweis auf die 'vielen Lande der Könige', die Gunther nach Sigfrids Tode zufallen würden, ihren vollen Sinn erst aus dem Sagenbild einer frühern Stufe erhalten, berechtigt nicht, die in ihrem jetzigen Zusammenhang unscharfen, aber doch der Phantasie eine gewisse Richtung gebenden Zeilen einfach als nicht vorhanden zur Seite zu stellen. Hagen allein frohlockt über die Tat, wie er auch weiterhin mutig zu ihr steht.



97. Kapitell im Nordflügel des Kreuzgangs von St. Emmeram, Regensburg. Um 1230. (Nach Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg.)

Das lichte Bild Sigfrids sammelt in der Sterbeszene alle Strahlen auf sich und scheint um so heller, als der Dichter über seine Licht und Schatten hart nebeneinander setzende Darstellung hinaus mit seiner persönlichen Meinung über Hagens *untriuwe* und *meinrât* nicht zurückhält. Trotzdem hat gerade hier höfisches Empfinden stark gedämpft, nicht nur die schneidenden Worte über dem Ermordeten, auch die erbarmungslose Härte der heimkehrenden Jäger. Weder wird der Tote auf Brünhilds Geheiß Kriemhild ins Bett geworfen, noch sitzen die Mörder hinterher froh zechend in der Halle beisammen. Heimlich im Dunkel der Nacht legt man den Leichnam vor Kriemhilds Schlafkammer. Galten des Sterbenden letzte Worte der Sorge um Weib und Kind, so ist es auch bei Kriemhild sorgende Liebe, die ihr am nächsten Morgen, als sie von einem toten Ritter vor ihrer Tür erfährt, ohne zu sehen, die Gewißheit gibt, daß Hagen Sigfrid erschlug.

Kriemhilds Klage kann frei ausströmen, sie klagt den Ihren und mit den Ihren, die Mörder sind nicht zugegen. Wie der Chor der Klagenden anschwillt von den Frauen des Gefolges über die Mannen Sigmunds und Sigfrids bis zu den Bürgern der Stadt, den Leuten des Landes, daß Palas und Saal, ja die ganze Stadt widerhallt, wie Kriemhild, vom ersten ohnmächtigen

Niedersinken im Gemach über die drei Tage und Nächte an der Bahre im Münster bis zum Wiederöffnen des Sarges am Grabe ganz ihrem Schmerz um Sigfrid hingegeben, die Klage beherrscht, ist von unserm Dichter in breiten Szenen ausgeführt, die Schilderung der freudlosen Witwenjahre von ihm ersonnen. Kriemhilds Liebe zu Sigfrid läßt sich erst an ihrem jetzigen Leid voll ermessen. Ihre Klage und Trauer ist über den Tod hinausreichende *triuwe*, die sich für das ethische Bewußtsein der Zeit nach 1200 nur im liebenden Gedenken, nicht in der Rache bewährt. Als trauernde Witwe wird Kriemhild *getriuwe*, als Rächerin an den Burgonden *âne triuwe* genannt. Wo zunächst der Gedanke an Rache, wie vor allem bei der Bahrprobe, aufblitzt, ist er dem Schmerz der Liebenden untergeordnet. Ihre Trauer ist nicht spontaner Ausdruck leidenschaftlicher Liebe, sondern Dauerzustand; die folgenden dreizehn Jahre, die sie als Witwe am Burgondenhof dahinlebt, sind eine einzige Trauer, ein einziges Gedenken an Sigfrid. Sie spendet ohne Hintergedanken aus fürstlicher *milte* an Arm und Reich, beschenkt Klöster und Notleidende und opfert für Sigfrids Seelenheil. Kriemhilds Klage und Trauer treffen das Lebensgefühl der Zeit in seinem Kern (s. S. 173ff.) und wären vom Standpunkt eines höfischen Kriemhildromans die Krönung, wenn nicht die Rächerin der Heldendichtung in eine andere Bahn zwänge.

Der Schmerz um Sigfrid hat durchaus die Oberhand, ja er wird noch vermehrt, als Hagen durch die Versenkung von Sigfrids Hort — von unserm Dichter vor Etzels Brautwerbung verlegt — neues Leid verursacht. Als Etzel um sie wirbt, lehnt sie zunächst leidenschaftlich ab. Erst als Rüdeger, der zuerst in unsrer Dichtung als Brautwerber auftritt, unter vier Augen verheißt, geschehenes Unrecht wieder gutzumachen und sein Versprechen eidlich bekräftigt, entschließt sie sich aus politischer Berechnung: Der mächtige Hunnenkönig kann sie für die mit dem Hort geraubte Macht entschädigen. Immer noch heißt sie *getriuwe*: in ihrer Antwort an Rüdeger überwiegt der Schmerz. Die in der Einleitung des Burgondenepos kurz abgetane Werbung bedurfte einer Reihe von Szenen, die jetzt vom ersten zum zweiten Teil des Nibelungenliedes hinüberleiten, um den Umschwung der Liebenden zur Rächenden, der des Anstoßes von außen bedarf, begreiflich zu machen. Damit Kriemhilds *triuwe* im Sinne des Dichters nach 1200 glaubhaft erscheint, darf der Rachegedanke nur ganz allmählich Raum gewinnen. Von einem festen Racheplan ist keine Rede. Zeit und Umstände treiben Kriemhild Schritt für Schritt dem ihr bestimmten Verhängnis entgegen.

Im zweiten Teil des Nibelungenliedes ist die Tradition der Heldendichtung gefestigter als im ersten. Das liegt nicht nur an der künstlerischen Überlegenheit der Vorstufe, sondern auch an deren kulturellem Niveau, das für Heldendichtung in Österreich eher gewährleistet war als im rheinischen Franken. Man denke etwa an die Derbheiten des ersten Teils, an die Kampfspiele und Schlafkammerszene, die, sicherlich nicht für höfische Kreise ersonnen, ergötzlicher Unterhaltung, aber nicht der Erhebung dienten. Außerdem war für den zweiten Teil das Werk der epischen Ausweitung, das der Dichter nach 1200 fortsetzte, in einer noch nicht durch höfische Kultur erweichten, dem Reckentum der Vergangenheit offeneren Zeit begonnen. Was hier durch den Ausbau gerade der ereignisreichen Abschnitte geleistet war, ließ sich für den ersten Teil mit seinem privateren, ursprünglich nicht durch Kampfhandlung bewegten Inhalt nicht ohne weiteres nachholen. Die epischen Mittel sprachlichen Aufschwellens und zuständlichen Schilderns, mit denen sich weite Strecken des ersten Teils begnügen, bewirken vom Standpunkt der Heldendichtung ein Übergewicht an Zeitlich-Gegenwärtigem in Szenen höfischen Zeremoniells und festlichen Prunks, die zahlreich eingestreute Voraussagen auf das drohende Verhängnis, von handelnden Personen oder vom Dichter selbst ausgesprochen,



in den schicksalvollen Ernst der Stimmung des zweiten Teils einzubeziehen suchen. Kriemhilds Reise zur Hochzeit, durch die der Dichter nach 1200 das Werk stärker an die österreichische Landschaft bindet und sich und die Hörer im Gedenken vertrauter Stätten des heimatlichen Donautals zusammenschließt, wirkt durch verweilende Freude am festlichen Glanz der Gegenwart wie ein letzter Nachklang der prunkvollen Fahrten, Aufzüge und Empfänge des ersten Teils.

Wohl war der ältere Epiker auch darin vorausgegangen, daß er den hastigen Schritt des Liedgeschehens durch beschauliche Szenen und ruhende Bilder mäßigt. Die Einkehr in Bechlarn, die gedehnten Szenen der Aufnahme und des ersten Verweilens am Hunnenhof sind sein Werk, an das der Nibelungendichter höfisch verfeinernd und erweiternd anknüpft. Aber — von den höfischen Szenen am Hunnenhof in ihrem unmittelbaren Verflochtensein in die Haupthandlung gar nicht zu reden — wieviel an Handlung bereitet sich auch in Bechlarn vor, wieviel menschliche Beziehungen, die der Hunnenhof hinterher zerreißt, werden hier geknüpft und gefestigt! Und wie trägt der Gegensatz festlicher Ausgeglichenheit und Entspannung dazu bei, die tragische Stimmung des nahen Untergangs zu vertiefen. Wohl hat nochmaliges episches Ausweiten, im ganzen genommen, erweicht und gelockert. Aber das Heldische behält im zweiten Teil durchaus die Herrschaft.

Die Burgonden, im zweiten Teil nach der Gepflogenheit der Quelle auch Nibelungen genannt, bleiben die Helden der Dichtung, Hagen an ihrer Spitze. In Angleichung an den ersten Teil ist er nicht mehr Halbbruder der Könige und Albensohn, sondern oberster Lehnsmann und menschlicher Abstammung. Eine Milderung Kriemhilds, die nicht mehr den Kopf des Bruders, sondern des Vasallen will, aber gleichzeitig sittliche Vertiefung Hagens, dessen Sorge für die Könige und den Hof jetzt uneigennütziger erscheint! Unangetastet bleibt sein selbstbewußter heldischer Trotz, mit dem er das sicher vorausgesehene Verhängnis auf sich nimmt und bis zum Ende verharrt, im äußern Unterliegen erst ganz seine innere Größe offenbarend. Um für diesen Vorzeit-Helden zu erwärmen, galt es das Bild des listigen Verräters des ersten Teils, das durch weiteres Verflüchtigen Brünhilds und durch Mildern des starken Sigfrid düsterer als früher erschien, zu verdrängen. Denn einen inneren Wandel des Helden im Sinne eines zeitgemäßen Hagenromans zu zeichnen, daran konnte vom Standort der Heldendichtung nicht gedacht werden. So blieb nur der Ausweg, die höfischen Hörer durch menschlich gewinnende Züge des Vasallen zu der schroffen Vorzeitgestalt hinzuleiten, ohne dem Fehler zu verfallen, eine für die Zeit nach 1200 vorbildliche Gestalt eines Lehnsmannes hinzustellen. Dazu ist Hagens Sorge für die Ehre des Hofs und der Könige viel zu sehr mit Selbstbewußtsein und Eigenwillen gepaart. Und insofern der ganze Racheplan Kriemhilds vornehmlich ihm als dem eigentlichen Mörder gilt, bietet sich keine Gelegenheit, die Hingabe an seine Herren durch gleiches Verhalten zu bewähren wie die Könige, die in schwerster Bedrängnis seine Auslieferung verweigern.

Die einprägsamen Verse seiner Führung an den Hunnenhof sind fast unverändert aus der älteren Dichtung übernommen: *Dô reit von Tronege Hagene zaller vorderôst: er was den Nibelungen ein helflîcher trôst.* Hagen ist die Seele des Unternehmens, er leitet und führt, wächst an seinem Schicksal, stets die schwerste Aufgabe auf sich nehmend. Wir verstehn, warum die Donaufahrt trotz der epischen Steigerung der überzusetzenden Menge ihm die Rolle des kräftig ausholenden Fährmanns beläßt, die den Führer der burgondischen Fahrt ins Übermenschliche, Symbolische erhebt. Gerade die neue Episode mit dem bairischen Markgrafen Gelpfrat zeigt höfisch verfeinerte Züge: außer Hagens 'hilfreichem Schutz' seine feinfühlige Rücksicht den Königen gegenüber. Daß er sich in Bechlarn so menschlich gibt, ohne



Berechnung *vil harte güetlîchen* zu Giselhers Heirat rät, ist Übermalung des letzten Dichters, der auch den Spielmann und Fiedler Volker als ritterlichen Lehnsherrn und Minnesänger zu ihm erhob und ihre herzliche Freundschaft vertiefte. Seine höflichen Umgangsformen, wie er sie gegen Etzel zeigt, haben Grenzen, sobald Kriemhild irgendwie im Spiel ist. Ihr gegenüber, in der er nur die Feindin sieht, verleugnet er jede höfische Form, als könne sie hier als Zugeständnis, wenn nicht gar als Zeichen von Feigheit gedeutet werden. So zielbewußt und überlegt sonst der durch seine Tat mißtrauische und hellsichtige Hagen zu Werke geht, im Anblick der Feindin übersteigert sich sein herausfordernder Trotz zu unvorsichtiger Offenheit und Härte, um nur nicht den leisesten Anschein nachgiebiger Furcht zu erwecken. Seine aufrechte Haltung, die dem Gegner keinen Schritt weicht, gibt ihm gleich bei der ersten Begegnung am Hunnenhof eine sieghafte Überlegenheit, die unser Dichter, in einer Art gesteigerter Wiederholung, in der aus heldischem Geist der Vorzeit geschaffenen Szene 'Wie er nicht vor ihr aufstand' zu noch zwingenderem Bild verdichtet.

Daß Hagen Etzels Sohn im Sturm der Leidenschaft auf Dankwarts Botschaft von der verräterischen Niedermetzelung der burgondischen Knappen unter die Klinge bekommt und der Tod Ortliebs, über dem der verhängnisvolle Kampf entbrennt, nicht mehr den Backenstreich des Kindes zur unmittelbaren Ursache hat, gehört dem Dichter nach 1200. Der treulose Überfall der Hunnen hat die Sympathie des Hörers endgültig für den nun zur Tat schreitenden Hagen gewonnen: *Ich hân vernomen lange von Kriemhilde sagen, daz si ir herzen leide wolde niht vertragen. nu trinken wir die minne und gelten sküneges wîn. der junge vogt der Hiunen der muoz der êriste sîn* (trinken wir das Andenken Sigfrids und bezahlen wir unserm Wirte den Wein: mit dem jungen Hunnenprinzen fangen wir an). Hagens Heldengestalt, der burgondischen Seite trotz Dietrich und Rüdeger das Übergewicht sichernd, beherrscht den weitern Verlauf der Kämpfe: über seine Waffengänge, je zwei an der Zahl die Zweikämpfe der andern Helden umrahmend, bis zu den Trutzworten der letzten Gipfelszene: *den scaz den weiz nu niemen wan got unde mîn: der sol dich, vâlandinne, immer wol verholen sîn.* Das Wort *vâlandinne*, schon in der Empfangsszene wohl nach dem Vorbild der Quelle über Kriemhild gefallen und zwar dem gerecht wägenden Dietrich mit seiner Hagen freundlichen Gebärde in den Mund gelegt, hat neues Gewicht und Bedeutung im Hinblick auf den ersten Teil mit seinem entgegengesetzten Urteil über Held und Gegenspieler in ihren gewechselten Rollen. Kriemhild verlor, was Hagen gewann. Aber ihr Schicksal läßt nicht ohne Teilnahme. Man darf nicht übersehen, daß der Dichter, vom ersten Teil kommend, eine Entwicklung auch der Rächerin will, daß die Motive ihres Handelns nicht wie in der älteren Dichtung insgesamt, sondern von der jeweiligen Stufe ihres Weges gesehen werden müssen. Bei der Einladung der Burgonden, die die Rachsucht eingibt, schwingt auch die Sehnsucht nach den Brüdern mit: *ir troumte daz ir gienge vil dicke an der hant Gîselher ir bruoder.* Und der Groll gegen Gunther, mit dem sie sich zu versöhnen bereit fand, ist anderer Art als der Haß gegen den Täter, der Sigfrid mordete und den Hort versenkte. Das Verhängnis will es, daß sie erst die andern, auch ihre Brüder beseitigen muß, bevor sie Hagen treffen kann. Auch daß sie am Tod ihres Kindes schuldig wird, ist nicht mehr bewußte Absicht ihres Racheplans. Je schwerer sie ihr Ziel erreicht, desto mehr erstarrt sie, von unserem Dichter gesehen, zum unmenschlichen Werkzeug ihrer Leidenschaft: setzt die Burgonden unsäglichen Qualen aus, treibt Rüdeger in Verzweiflung und Tod, läßt den gefangenen Bruder töten und schlägt dem gebundenen Hagen mit eigner Hand das Haupt ab. Daß zu den letzten Taten der grellen Gipfelszene nicht mehr das Leid um Sigfrid, sondern die Hortgier treibt, zwingt auf die Seite



des richtenden Schicksals, wenn auch die Änderung, die das Schwert aus der Hand Dietrichs in die seines Waffenmeisters Hildebrand legt, nur von Dietrich her zu verstehn, für Kriemhild zu erniedrigend empfunden wird.

Dietrich steht dem Nibelungendichter zu hoch, um ihn diese Sühnetat an einer Frau vollziehen zu lassen. Die Gestalt Dietrichs, wie er sie sah, ist die geistigste Ausprägung des Dietrichbildes, die uns das Mittelalter überliefert. Er steht von vornherein über den Parteien. Schon zu Beginn der Kämpfe ist es seine überlegene Würde, die den aufbrausenden Sturm soweit zu beschwören vermag, daß die ritterlich gesinnten Burgonden ihm, Etzel und Kriemhild, seinen Mannen und Freunden gewähren, den von Dankwart und Volker gesperrten Saal zu verlassen. Er hat seinen Mannen verboten, sich in den Kampf seiner burgondischen Freunde zu mengen und greift selbst erst ein, als er zu der Gewißheit von Rüdegers Tod erfahren muß, daß alle seine Mannen fielen. Das schwerste Leid, das den Landesvertriebenen, nun ganz Vereinsamten treffen kann — *mich ellenden recken twinget grœzlîchiu sêr* —, läutert und stärkt sein selbstbeherrschtes Wesen. Auch jetzt handelt er nicht aus Rache oder Zorn. Wie er sein eignes Schicksal ergeben auf sich nimmt — *wan durch mîn ungelücke, in* (meinen gefallenen Mannen) *wære vremde noch der tôt* —, so weiß er auch die Burgonden unter ihrem Verhängnis: *ez muose et alsô sîn.* Noch versucht er, Hagen und Gunther zur Übergabe zu überreden und verspricht ehrenvolles Geleit in die Heimat, will die im Kampfe unterlegenen müden Recken nicht vernichten, führt sie gefangen zur Königin, bittet für ihr Leben und verläßt unter Tränen den Schauplatz. Dadurch, daß ihn der Dichter nach dem Empfang der Trauerbotschaft von seinen Mannen trennte, ermöglichte er nicht nur die selbstbeherrschte Gelassenheit und die Ergebung in sein Schicksal bis zuletzt, sondern schuf auch Raum für Hingabe an den Schmerz um Rüdeger und trauerndes Gedenken an die eignen Gefallenen als Erfüllung *stæter triuwe*, die Gunther auch an den Mannen Dietrichs rühmt. Der in höherem Sinn zyklische Charakter der stets zu lebendiger Ergänzung bereiten, in mündlicher Überlieferung verwurzelten Heldensage, der das lang getrennte Nebeneinander von Brünhild- und Burgondensage, insbesondere das Burgondenepos ohne Vorgeschichte (Sigfrids Tod) ohne weiteres erklärt und für das Nibelungenlied, natürlich auch für den Hörer, die epische Dichtung vom landflüchtigen Dietrich als ein immer Gegenwärtiges voraussetzt, berechtigt uns gerade bei Dietrich und seiner Umgebung zwischen den Zeilen zu lesen. Aber nicht das mehr als eine Generation zurückliegende erste Dietrichepos und die etwa gleichzeitige Burgondendichtung gab der Gestalt Dietrichs ihre klassische Prägung, sondern das Nibelungenlied. Erst jetzt konnte sich aus dem ritterlichen Ethos der Zeit der Gedanke aufopfernder leidensbereiter Hingabe, wohl der ursprüngliche Kern der alten, schon von christlichem Geist berührten Sage, frei entfalten und vertiefen.

Dietrich wahrt bis zuletzt die äußere und innere Freiheit, die Rüdeger nicht besitzt. Rüdeger ist durch sein Lehen verpflichtet, Etzel zu dienen, in seiner Not zu ihm zu stehn, außerdem durch den Eid bei Kriemhilds Werbung gezwungen, gegen seine Freunde und Verwandten zu kämpfen. Mag sein, daß der ältere Epiker, der die Rolle Rüdegers schuf, an Hagens Konflikt im Waltherlied dachte. Für den Rüdeger des Nibelungenliedes gibt es im Gegensatz zu den Helden der germanischen Sage keine durch objektive Sitte gegebene Lösung: *Swelhez ich nu lâze unt daz ander begân, sô hân ich bœslîche und vil übele getân.* Er geht in den Kampf zu sterben, nicht zu siegen. Aber die *triuwe*, um die er den Burgonden gegenüber bangt, ist eine bleibende Haltung seiner Seele. Der *vater aller tugende* verliert weder *triuwe* und Ehre, noch seine Seele, er verliert nur sein Leben. Daß Hagen und sein Waffenbruder Volker ihm



seine *triuwe* erwidern, ist ein letzter Trost über seinem Kämpfen und Sterben. Rüdeger ist die innerlichste Gestalt der Dichtung. Daß der Dichter nach 1200 wesentlichen Anteil daran hat, läßt die ganze, von ritterlich höfischem Empfinden getragene Szene hochherziger Begegnungen vermuten. Um so beachtenswerter, wie sehr auch Rüdeger, in ethischem Grund des Christentums wurzelnd, vom Geist der alten Heldensage mitgeformt ist. Wohl weiß er sich in seinem inneren Kampf verantwortlich vor Gott, aber sein Tod, die höchste Erfüllung des Helden und sichtbarste Offenbarung seines Wesens, ist wie der Tod der andern Helden: ohne Aufblick zu Gott und ohne einen Gedanken an die Seele, die vorher auf dem Spiel stand. Der Anspruch der Heldendichtung läßt nicht nur die Helden der alten Sage im Außerchristlichen — mit Ausnahme Dietrichs, der Germanisch-Heldisches und Christliches in höherem Sinn vereint —, er duldet auch für die neu hinzugekommenen keine spezifisch christliche, metaphysisch bedingte Haltung. Soweit nicht Christliches im Ritterlich-Verinnerlichenden und Höfisch-Verfeinernden enthalten war, und Kirchliches als Bestandteil höfischer Sitte und Gesittung aufgenommen wurde, blieb das Nibelungenlied dem unchristlichen, ja unreligiösen Geist heroischer Vorzeitdichtung treu.

Wie sehr es in den Kämpfen der Heldendichtung auf das Sterben ankommt, davon ist auch der Nibelungendichter noch voll durchdrungen. Wie im älteren Burgondenepos sind die Tode der Kämpfenden in steigender Linie gereiht. Die Zweikämpfe werden im Sinn epischer Ausweitung vermehrt und aus feinerem Empfinden für die Zugehörigkeit der Helden, der eine den andern krönend, neu geordnet. So kämpft der heißblütige Wolfhart, dem jugendlichen Vivianz und andern draufgängerischen Heldenjünglingen der Chanson de geste vergleichbar, gegen den 'jungen' Giselher und fällt mit dem stolzen Bewußtsein: *vor eines küneges handen lig ich hie hêrlîchen tôt.* König Gunther darf weder Blödel, Etzels Bruder, noch gleich am Anfang unterliegen. Die höhere Bewertung der deutschstämmigen vor den hunnischen Kriegern kommt stärker als in der älteren Dichtung zum Ausdruck.

Was sich in Einzelheiten des Nibelungenliedes spiegelt, tritt auch in der Dichtung insgesamt zutage. Auch im Bau des Nibelungenliedes setzen sich Forderungen der Heldendichtung den Ansprüchen des zeitgenössischen 'Kunstepos' gegenüber durch. Die Heldendichtung handelt von großen menschlichen Schicksalen und Begebenheiten. Auch das Nibelungenlied ist Ereignisdichtung. Nicht der Held, sondern Schicksale und Leidenschaften, die den Helden treiben, stehn im Mittelpunkt der Handlung. Indem der Nibelungendichter die beiden Dichtungen von Sigfrid-Brünhild und den Burgonden miteinander verbindet, erhält das 'kunstepische' Kompositionsprinzip der Entwicklung des Helden — welche bedeutsame Rolle es auch im Nibelungenlied spielt — keine selbständige, sondern nur dienende Funktion. Die Verknüpfung beider Teile ist so stark, daß eine einheitliche, auf ein letztes Ziel gerichtete Handlung zustandekommt: Der erste Teil von geringerem heldischen Inhalt ist dem heroischen Todeskampf des zweiten untergeordnet. Neben vorherrschender Längsrichtung bleibt die Querlinie der zweigeteilten Handlung bestehen. Ja, der Dichter, dem beim Verknüpfen zweier Rachesagen das Wiederholungsschema (s. S. 108) vorschwebt, verstärkt diese Wirkung, indem er die durch ihren Schauplatz verschiedenen, nun auch durch ungleiches Zeitgefühl voneinander abgehobenen Teile zu möglichst gleichem Umfang auswiegt. Man könnte von hier aus die Möglichkeit eines schon um 1170 mit der Sigfridgeschichte verbundenen Burgondenepos erwägen, wenn sich nicht für den Dichter nach 1200 die zweiteilige Anlage als archaisches, mit Ereignisdichtung in innerem Zusammenhang stehndes Stilmittel hinreichend erklärte. Der hier zum guten Teil auf Doppelung und Wiederholung beruhende Stil romanischer Vielheit,





Konsole im südlichen Seitenschiff von St. Ulrich, Regensburg. Nach 1240.

der sich schon äußerlich in der auf den Dichter zurückgehnden Einteilung in Aventüren kundtut, wird durch Kontrastierung gemildert. Der Gegensatz der Szenen, Bilder und Gestalten: Jagd und Mord, Bechlarn und Hunnenhof, Volkers nächtliches Spiel und Gefahr des Überfalls, Turnier und Ernstkampf, Hagen und Volker, Dietrich und Wolfhart usw. sind von einer lyrisch volksliedartigen, bis in die Worte eines einzelnen Verses und die Reimklänge einer Strophe spürbaren Wirkung, die Getrenntes, Nebeneinanderliegendes erweicht, beseelt und ineinanderschmilzt.

Aufschlußreich für die Aufnahme des Nibelungenliedes beim höfischen Publikum ist die 'Klage', die dem Nibelungenlied gleich beim ersten Erscheinen als notwendig empfundene Ergänzung und Deutung beigegeben wurde. Was dem ermordeten Sigfrid im ersten Teil der Dichtung zuteil ward, sollte den Toten des zweiten Teils nicht vorenthalten bleiben (s. S. 173). Sie werden aufgebahrt und bestattet und durch Wort und Gebärde betrauert. Ihren Höhepunkt erreicht die Klage bei Rüdeger. Die Burgonden, die sämtlich fielen, können an Etzels Hof nur von ihren Gegnern im Kampf, ihren 'Feinden', beklagt werden. Sippe, Mannen und Volk werden erst einbezogen in die Klage, als die Trauerbotschaft über Bechlarn und Passau nach Worms gebracht wird. Gotelinde und Ute sterben vor Herzeleid. Kriemhild wird am Hunnenhof außer von Etzel auch von den beiden andern Überlebenden, von Dietrich und Hildebrand, beklagt: *man klagt der küniginne tôt deiswâr von allem rehte.* Totenklage ist nicht nur pietätvolles Gedenken, sondern auch Ehrung, die dem Würdigen zuteil wird. Kriemhild, heißt es jetzt der Meinung des Nibelungendichters entgegen (s. S. 204), handelte auch als Rächerin aus *triuwe: swer daz mære merken kan, der sagt unschuldic gar ir lîp, wan daz daz vil edel wîp tæte nâch ir triuwe ir râche in grôzer riuwe.* Der höfische Dichter der Klage tritt schützend vor die Frau und widerstreitet der Ansicht derjenigen, die sie zur Hölle verdammen: *sît si durch triuwe tôt gelac, in gotes hulden manegen tac sol si ze himele noch geleben.* Nicht Kriemhild, sondern Hagen ist der *vâlant . . . der ez allez riet* und darum unter den burgondischen Helden der einzige, den die Klagenden am Hunnenhof verurteilen und verfluchen.

So tief die 'Klage' künstlerisch unter dem Nibelungenlied steht, die einseitige höfische Auffassung in ihrem Unverständnis für das Heroische der alten Heldendichtung fand Zustimmung. Die in der Laßbergischen Handschrift vorliegende erweiternde Bearbeitung, die ihrerseits auf die übrige Überlieferung des Nibelungenliedes einwirkte, macht sich die unheroische Auffassung der 'Klage' so sehr zu eigen, daß sie auch dem Hagen des zweiten Teils *untriuwe* vorwirft: Er habe die Auskunft über den Hort an das Nicht-mehr-am-Leben-sein der burgondischen Könige geknüpft, damit nicht etwa nach seinem Tode Gunther mit dem Leben davonkomme. Kein Zufall, daß die Auseinandersetzung der 'Klage' mit dem Nibelungenlied, vom einseitigen, zeitgebundenen Standpunkt der höfischen Gesellschaft in gereimten Vierhebern des höfischen Romans erfolgte.

Besonders deutlich zeigt sich die formbildende Kraft des Nibelungenliedes, die aus dem doppelten Quell der Heldendichtung und des höfischen Romans gespeist wird, an der **Kudrun**; nicht etwa weil der Dichter metrisch und sprachstilistisch immer wieder dem Ton des Nibelungenliedes verfällt, sondern weil hier eine ähnliche Absicht der Darstellung zugrunde liegt, die aus verschiedener Einstellung und Gesinnung des Dichters und seiner Zeit — die Kudrun wurde um 1240 gedichtet — in unverkennbarer Auseinandersetzung mit dem Nibelungenlied erfolgt. Auch in der Kudrun steht eine Frau im Mittelpunkt, der schweres Leid zugefügt wird. Aber das Leid verhärtet nicht zur Rachsucht, sondern erzieht zu innerer Selbstüberwindung und Versöhnungsbereitschaft, ohne daß sich die Heldin in blinder Demut wegwürfe und an

königlicher Würde verlöre. Wie sehr die Gestalt Kudruns als Gegensatz zur Rächerin Kriemhild empfunden ist, zeigt nicht nur die Gegenspielerin Gerlind, die sich aus Liebe zum Sohn und aus gekränktem Familienstolz, der im Widerstand Kudruns nur Hochmut vom Geschlecht ihres Großvaters Hagen sieht, immer mehr zur *vâlentinne* und *wülpinne* entwickelt, sondern mehr noch die Rachsucht Hildes. Für sie ist der Tod des Normannenkönigs Ludwig, der Hetel erschlug, die frohste und willkommenste Botschaft, die ihr gebracht werden kann, hinter der die Kunde von der Rückkehr der Tochter zurücksteht. Ihre Absicht, die mitgeführten Gefangenen durch Tod oder Kerker büßen zu lassen, wird als Gesinnung der älteren, schon Vergangenheit gewordenen Generation durch höfisches Ethos, wie es die Tochter Kudrun repräsentiert, überwunden. Ist aber ein wesentlicher Zug der Heldin, der tief in die innere Form der Dichtung eingreift, in der gegensätzlichen Haltung zum Nibelungenlied (nicht etwa zur Vorstufe, dem älteren Burgondenepos) begründet, so gewinnt die von vornherein fragwürdige Annahme eines Kudrunepos vom Ende des 12. Jahrhunderts nicht an Wahrscheinlichkeit. Ebensowenig darf aus der Wiederholung des Brautfahrtmotivs und andern mit der sogenannten Spielmannsdichtung gemeinsamen Zügen auf eine vorhöfische, alle Handlungsteile der Kudrun enthaltende Dichtung geschlossen werden. Aus ähnlichen Gründen ließe sich ein Sigfridepos oder eine Sigfrid- und Burgondensage vereinende Dichtung aus der Zeit um 1170 folgern. Wie die Geschichte des Heldenepos und die Überlieferung der 'Spielmannsdichtung' dartun, haben wir beide Dichtarten nicht nur für die Zeit ihrer Entstehung, sondern auch weiterhin als lebendige, aufeinander wirkende Kräfte zu denken. Vorhöfische Epik ist durch das ganze 13. Jahrhundert am heldenepischen Dichten mitbeteiligt. König Rother und Herzog Ernst konnten ebenso unmittelbar auf den Kudrundichter um 1240 wirken wie die Dichtungen Gottfrieds und Wolframs.

In welcher Form das Motiv von der geraubten Prinzessin, die, zu erniedrigendem Dienst gezwungen, in Treue zu ihrem Verlobten ausharrt, dem Dichter auch immer zukommen mochte, wichtig wäre, die ihm vorliegende Form der alten Hildesage zu kennen. Im Gegensatz zum Hildelied, auf das der Pfaffe Lamprecht um 1130 anspielt (s. S. 75), kommen im Hildeteil unserer Dichtung Hagen und Hetel mit dem Leben davon. Der Dichter dämpft die Tragik, ohne ihr völlig auszuweichen. In der in deutlicher Analogie zur Hildesage erzählten Schlacht auf dem Wülpensande wird Hetel, nun allerdings in der Rolle des Vaters, von Ludwig erschlagen. Die spätere Heerfahrt gegen die Normannen will nicht nur Kudrun zurückholen, sondern auch Rache für Hetel üben. Deutlich spiegelt die vorhandene Dichtung die Verschiedenheit der Vorlagen. Der Hildeteil, der auf alter Überlieferung germanischer Heldensage beruht, ist handlungsreicher und beschleunigter im Zeitmaß als das Hagenvorspiel oder gar die eigentliche Kudrunerzählung. Hagen- und Hildegeschichte ordnen sich dem etwa zwei Drittel der Dichtung ausmachenden Hauptteil, der Kudrunerzählung im engern Sinn, unter, ohne daß die dort erzählten Ereignisse die Voraussetzung für die Kudrunerzählung böten, wie das etwa in der Erzählung von Sigfrids Mord in Beziehung zur Burgondenfabel der Fall ist. Hagen- und Hildeerzählung sind Vorgeschichte im Hinblick auf die Heldin, in unverkennbarer Anlehnung an den höfischen Roman. Gewiß ist die genealogische Bindung eine lockere, die Geschichte der Eltern und Voreltern hat nicht im entferntesten die Bedeutung der Vorgeschichte Parzivals und Tristans im Sinne gemeinsamer Anlage und gemeinsamen Schicksals innerhalb derselben Familie. Trotzdem ist der Gedanke einer inneren Verbundenheit der Sippe auch hier vorhanden, ausdrücklich wird an einzelnen Stellen, die den unbeugsamen Stolz der Heldin hervorheben, Kudrun *Hagenen künne*, Hagens Sproß, genannt. Dem Dichter ist daran gelegen, die

verschiedene Brechung des Heldischen im Heidnisch-Reckenhaften und Christlich-Ritterlichen durch Generationsunterschiede des Empfindens und der Gesittung zu versinnlichen, die die Teile der Dichtung kontrastierend verbinden und bis in die Gegenwart des normannischen und dänischen Hofs des Hauptteils hineinragen, um hier im Zeichen des Höfisch-Christlichen überwunden zu werden. Dieser Hauptteil, der für die Gesamtdichtung den Ausschlag gibt, ist seiner Struktur nach Roman. Einzelzüge und Motive der Handlung sind dazu da und z. T. erfunden, um die Heldin in ihren sich steigernden Leiden zu bewähren bis zur Höhe des Endgipfels, auf dem ihre sittliche Überlegenheit Frieden stiftet zwischen den verfeindeten Herrscherhäusern und Völkern, indem ihr Vertrauen in menschliche Güte wärmend auch die andern überstrahlt. Sie bestimmt ihre Mutter, ihren lange gehegten Rachegedanken aufzugeben: *si sprach: 'vil liebiu muoter, gedenket an daz, daz niemen sol mit übele deheines hazzes lônen —'.* Und als ihr Bruder Ortwin erwägt, ob Hartmuts Schwester Ortrun nicht doch in seinen Armen an ihres Vaters Tod durch die Hegelinge denken werde, weiß sie seine Zweifel zu zerstreuen: *Dâ solt dû daz verdienen, daz si des niht entuo,* damit das höfische *verdienen* in eine überzeitliche sittliche Sphäre hebend. Kudrun, die bis zuletzt die Handlung beherrscht, ist wirklich die Heldin eines Romans; dieser Eindruck ist für die Gesamtdichtung bestimmend, wenn auch der Hildeteil als vorgeformte, bündige Ereignisdichtung sich nicht recht in die Rolle der Vorgeschichte zu einem höfischen Roman fügen will.

Das Höfische in Bau und Gefüge der Dichtung wie in der Gesamtauffassung von der Überwindung des Reckenhaften durch das Ritterliche kommt in allen entscheidenden Einzelheiten zur Geltung: von der Darstellung des Frauendienstes, der Auffassung der Ehe, der kulturellen Überbrückung von Christen und Heiden — dem Heidentum Sigfrids von Morland gegenüber zeigt man sich am christlichen Hof der Hegelinge noch indifferenter als im Nibelungenlied dem Heidentum Etzels — bis zu den oft wiederholten Schilderungen sorgfältig beobachteten Zeremoniells. Aber so sehr das Höfische triumphiert, auch die Ansprüche der Heldendichtung, in der Hildesage wie im Nibelungenlied lebendig, finden Beachtung. Der Hauptkonflikt ist im Menschlichen, nicht etwa im Verletzen einer höfischen Form begründet. Das Kriegerisch-Heldische wird vor allem durch Wate in seiner Mannentreue und Pflicht zur Rache verkörpert. Wie Hagen der *grimme* genannt, fährt er drein wie der Sturm, unbezwingbar und unerbittlich kennt er der Notwendigkeit des Krieges gegenüber kein Erbarmen. Wate darf nicht nur kontrastierend zu höfisch-ritterlicher Gegenwart humoristisch genommen werden: in seinem berserkerhaften Toben, seiner ungalanten Art gegen Frauen oder in seinem prunkvoll überladenen Festgewand. Wate ist der treuste Vasall des Königs und der königlichen Familie, Führer auf der Heerfahrt und in der Schlacht. Er beklagt, daß er Hetel nicht auf der Stelle an Ludwig gerächt hat und fühlt sich schuldig, seinen König in der Schlacht nicht genügend geschützt zu haben. Als Hüter der heldischen Tradition hat er Hetel erzogen, wie er hernach zum Erzieher von dessen Sohn Ortwin bestellt war, während Kudrun am Hofe König Horands erzogen wird, der seinem Herrn durch die Kunst des Gesanges dient, mit der er jedermann, vor allem die Frauen zu bezaubern weiß.

Das Heldische gibt auch der standhaften Dulderin ihre besondere Gestalt und Prägung. Schon bei der Werbung geht der standesbewußten Prinzessin die Kühnheit Herwigs über seine Ebenbürtigkeit. Wie Herwig auf den Vater dadurch Eindruck macht, daß er tödliche Wunden zu schlagen versteht, ist Kudrun darauf stolz, daß er im Ernstkampf um sie wirbt. Neun Jahre ihrer Leidenszeit haben ihren Willen nur gehärtet: Unmißverständlicher denn je erwidert sie auf Hartmuts Ansinnen, erklärt ihm und seiner Sippe offene Feindschaft. Wäre



98. Gerburg. Naumburger Dom, Westchor. Nach 1250. (Nach Pinder-Hege, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke.)

sie ein Mann, sie würde ihren erschlagenen Vater mit der Waffe rächen: *ob ich ein ritter wære, er* (sein Vater Ludwig) *dörfte âne wâfen zuo mir komen selten. war umbe solte ich danne bî iu slâfen?* Echt heldenepisch, daß dieser bedeutsame Auftritt ebenso wie die krönende Endgipfelszene der Versöhnung ganz als Redeszene dargestellt ist. Allerdings gründet Kudruns freimütige Offenheit mit in ihrem Vertrauen auf Hartmuts Ritterlichkeit, die nicht zuläßt, seine Drohungen wahr zu machen. Aber auch ihr Dulden als solches, wie sie die Grausamkeit Gerlinds erträgt, hat als Ergebung in das ihr verhängte Schicksal durchaus heldische Färbung: *Dô sprach diu maget edele: 'swaz ich dienen mac mit willen und mit henden naht unde tac, daz sol ich vlîziclîchen tuon in aller stunde, sît mir mîn ungelücke bî mînen vriunden niht ze wesen gunde'.* Sobald die Aussicht auf Befreiung winkt, wirft sie im Gegensatz zur zaghaften Hildburg die erniedrigende Arbeit von sich, streift inmitten ihrer Feinde durch scheinbares Nachgeben ihre Fesseln ab und greift selbst *in kintlîchen listen* handelnd ein, indem sie Boten aussenden läßt, um die Verteidiger der Normannenburg an Zahl zu mindern und zu schwächen. An Hildburg und Ortrun in ihrer Abstufung von der Heldin wird vollends deutlich, wie der Dichter in Kudrun keineswegs nur eine passive Dulderin sieht, vielmehr bemüht ist, die Heldendichtung nicht in höfische Legende hinübergleiten zu lassen. Die Erscheinung des Engels mit wörtlichem Anklang an die biblische Verkündigungsszene, das Niederfallen wie zum Gebet ist flüchtige Episode.

Heldenepisch ist auch der Wirklichkeitssinn der Dichtung, in der die Kampfspiele ganz und gar hinter den Ernstkämpfen zurücktreten. Auf der Fahrt gegen die Normannen entflammen die Gräber der Väter auf dem Wülpensand das frühverwaiste, nun waffenfähige Geschlecht zur Rache am gemeinsamen Feind. Wirklichkeitsnäher als im Nibelungenlied sind die Heerfahrten der Kudrun als Volkskriege gesehen. Bei aller Unanschaulichkeit der Darstellung im einzelnen sind die Länder und Reiche, die zu den Völkern gehören, zum mindesten als Hintergrund vorhanden. Die grenzenden Meere mit ihren Wikingerfahrten, mit modernen Mitteln epischer Technik dargestellt, wecken die atmosphärische Stimmung der alten Seeheldensage. Vielleicht ist an dem weiträumigen Gefühl des Dichters, den man sich mit gutem Grunde in Regensburg ansässig denkt, neben literarischer Einwirkung der vorhöfischen Epik die Ebene des Donaubeckens von Regensburg bis etwa zum heutigen Vilshofen mitbeteiligt.

Zur heldenepischen Gattung gehörig wird auch die strophische Form empfunden. Durch typologische Einordnung der Kudrunstrophe zwischen Nibelungen- und Titurelstrophe kann die zeitliche Ansetzung der Dichtung um 1240 weder gestützt noch in Frage gestellt werden. Einmal ließe sich denken, daß der Dichter, obwohl er die Titurelstrophe kannte, sich mit der Kudrunstrophe, die sich außer den klingenden Schlüssen des Abgesangs nur durch den

längeren Abvers der letzten Zeile von der Nibelungenstrophe unterscheidet, möglichst eng an die große Dichtung der benachbarten Landschaft anschließen wollte. Anderseits könnte eine vorher geprägte Strophe übernommen sein, wodurch sich die Unausgeglichenheit zwischen sprachlicher und metrischer Form vielleicht eher erklären würde. Hat man diesen künstlerischen Mangel bereits damals stark empfunden oder ist die geringe Verbreitung der Dichtung daraus zu erklären, daß man bei der epischen Bearbeitung des Sagenstoffes, von der man in erster Linie eine ereignisreiche, starke Handlung erwartete, sich allzuweit an Ruhendes, an Seelenschilderung und Charakterdarstellung um ihrer selbst willen verloren hatte.

Soweit sich nach dem geringen Umfang der überlieferten Fragmente urteilen läßt, stand auch das hochdeutsche Waltherepos nach 1220 ganz im Gefolge des Nibelungenliedes, von dessen Strophenform es sich durch den längeren Anvers der letzten Langzeile unterscheidet. Das Dietrichepos, das Dietrichs Landflucht vor Ermanrich, seinen vergeblichen Wiedereroberungsversuch in der Rabenschlacht und seine Heimkehr umfaßte, ist uns nicht erhalten, weder in der vielleicht um 1160 anzusetzenden ältesten Form, noch in der erweiternden Fassung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die aufgeschwellten Machwerke wie Dietrichs Flucht und Rabenschlacht vom Ende des 13. Jahrhunderts, nachdem die schöpferische Periode der Heldenepik vorüber war, behandeln nur Teile der ursprünglichen Sage und lassen wohl darauf schließen, daß sich das verlorengegangene Dietrichepos, das nicht nur vom Nibelungenlied, sondern wahrscheinlich auch vom älteren Burgondenepos vorausgesetzt wird, von vornherein durch zyklische Form nach Art der französischen Wilhelmdichtung von der straffen, endgültig zusammenfassenden Komposition des Nibelungenliedes unterschied. Das Dietrichepos blieb in Anlehnung an die französische Chanson dem ursprünglichen Wurzelboden der vorhöfischen Epik näher und paßte sich dem höfischen Stil nicht so weit an wie das Nibelungenlied oder gar die Kudrun. Wolframs Spott über die hyperbolische Schilderung von Witeges Schwerthieben gilt nicht dem heldenepischen Stil als solchem, sondern den übertreibenden, auf Einwirkung der französischen Chanson de geste beruhenden Maßlosigkeiten vorhöfischer Dichtung, an denen gerade das Dietrichepos festhielt.

Bezeichnenderweise fehlt auch dem Wolfdietrich, auf den unter den Heldenepen am stärksten das Dietrichepos wirkte, die entschiedene Wendung zum Höfischen, wie sie das Nibelungenlied vollzog. Vielmehr läßt sich hier innerhalb der heldenepischen Gattung eine selbständige Weiterbildung vorhöfischer Erzählweise wahrnehmen, die, abgesehen von dem künstlerischen Rangunterschied der hier und dort schaffenden Dichter, dem weit über die ritterliche Gesellschaft hinaus lebendigen Sagengut in gewisser Hinsicht gemäßer scheint, als die vom Nibelungenlied eingeschlagene höfische Richtung. Das Streben nach ereignisreicher Fabel, das nicht durch Schildern des Zuständlichen, sondern durch Aufnahme neuer Erzählstoffe und Motive ausweitet und dabei weniger aus höfischer Dichtung als aus dem Vorrat international verbreiteter novellistischer und legendärer Motive schöpft, deren Gemeinsamkeit mit der Chanson de geste bereits die vorhöfische Epik kennzeichnet (s. S. 109), gibt der Handlung ein beschleunigtes Zeitmaß. Heldischer Geist steht hier nicht so sehr dem Höfisch-Verfeinerten und -Empfindsamen gegenüber als dem Volkstümlich-Rührseligen, Gefühlvollen oder allzu Biedermännischen. Bei zunehmendem Schwinden des Heldischen, das sich hier vor allem in der Mannentreue bewährt, kann nicht nur dem Höfischen, sondern auch dem Legendären die Aufgabe zufallen, Belustigendes und Groteskes einzuschränken, Derbes und Übertriebenes zu dämpfen und so den Ernst der Erzählung zu wahren. Von einem einheitlichen Gegensatz zum Heldischen, der sich entweder als höfisch, legendär oder als alltäglich-



'bürgerlich' bestimmen ließe, kann in keiner Dichtung die Rede sein. Immer handelt es sich um Auseinandersetzung von Ansprüchen überzeitlicher und zeitlicher, immanenter und transzendenter, ideeller und materieller Art, bis der eine Pol versagt und damit die schöpferische Periode des ins höfisch christliche Mittelalter hineingestellten Heldenepos erlischt.

Die etwa im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandene epische Bearbeitung des Wolfdietrich in der Ambraser Sammelhandschrift ist die früheste Wolfdietrichdichtung, die erhalten ist, sodaß die dichterische Vorstufe ebenso im Unklaren bleibt wie bei der Kudrun. Derjenige, der zum erstenmal der Sage eine epische Form gab, nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, wird die vielleicht an Chlodwigs Sohn Theuderich anknüpfende Dichtung, die von Bruderzwist und Mannentreue handelte, mit der durch ein niederdeutsches Lied vermittelten Erzählung von König Ortnit von Garda, der eine heidnische Prinzessin entführte und heiratete und im Drachenkampf fiel, verbunden haben: Wolfdietrich rächt Ortnits Tod, erringt dadurch dessen Witwe und Reich und ist nun imstande, seine Getreuen zu befreien und sein Erbe wiederzugewinnen. Wolfdietrich erwidert die Treue, mit der Berchtung und dessen Söhne gegen die Übermacht seiner Brüder zu ihm stehn. Das Treuverhältnis von Lehnsherr und Dienstmannen, das den angefügten Teil der Handlung begründet und ihr letztes Ziel bestimmt, durchdringt auch den ersten Teil, der durch Legendenmotive zu einer Jugendgeschichte des Helden ausgeweitet wurde.

Die Bedeutung der Legende geht im ersten Teil weit über die Übernahme einzelner Motive hinaus: Eine Reihe von Wundern soll erweisen, wie die Kindheit des Helden unter Gottes besonderem Schutz steht. Durch göttlichen Befehl zum Christentum bestimmt und nach der Taufe mit übernatürlicher Kraft begabt, wird Wolfdietrich durch unmittelbares göttliches Eingreifen wie durch eigne Kraft — *swelher* (von den Wölfen) *sich sîn dâ werte, den sluoc er daz er lac* — wiederholt vor dem Verderben gerettet. Die Wunder, die Berchtung von der Unwahrheit der teuflichen Abkunft des Kindes überzeugen, werden durch die spätere Gerichtsverhandlung vor einem weiteren Kreis bestätigt, damit jedermann erfährt, *daz alsô manec zeichen an dem kinde geschach.* Wird am Wunder des Taufhemdes, das den Helden in Kampf und Gefahr gegen Waffen, Feuer und Wasser schützen soll, besonders deutlich, wie die Transzendenz der Legende die Immanenz heldischer Kraft in Frage stellt, so wird vom Standpunkt der Heldensage das Wunder der jährlich um eine Mannesstärke wachsenden Kraft des Helden als wirksames Gegengewicht empfunden, wenn auch das Heldentum Wolfdietrichs auf der Bewährung der *triuwe* beruht und die Überlegenheit der Körperkräfte nur die Voraussetzung bildet.

Was unser Dichter der Legende, insonderheit dem Kindheitsevangelium an Natürlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung verdankt, zeigt am sinnfälligsten die Waldszene des ausgesetzten Kindes, in der — aus den andern Bearbeitungen der Dichtung zu schließen — der Autor der Ambraser Fassung selbständig zu Werke geht. Wie lebendig und natürlich bis in die einzelne Bewegung und Gebärde das Kind in seiner zeit- und raumgebundenen Existenz: nicht nur am Waldquell, da es sich selbst überlassen, der Rosen im Wasser, die in den Tod locken, nicht achtend — *ez kam von sîner sælde, die rôsen ez vermeit* —, tagsüber im Gras spielt und abends, als die wilden Tiere zur Tränke kommen, mitten unter den Wölfen neue Kurzweil findet: *Diu ougen in ir houpten brunnen als kerzenlicht. der arme was ein tôre und vorhte sîn vînde niht. er gienc ze iegelîchem und greif im mit der hant, swâ er ir liehtiu ougen in ir houpten vant.* Auch auf dem vorausgehnden Ritt mit Berchtung: als es in der Nacht frierend ruft *muoter decke mich* und im Sonnenschein des nächsten Morgens nach den Ringen



99. Timo. Naumburger Dom, Westchor. Nach 1250. (Nach Pinder-Hege, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke.)

der blinkenden Rüstung greift — erst jetzt sieht es sie —, um im Spiel die 'Sorge' des Frierens zu vergessen. Die gleiche Anschaulichkeit erstreckt sich auch über die weitere Handlung, wie z. B. über die vorausliegende Szene der Entführung aus der nächtlichen Königsburg. Die scharf belichteten Momente des Geschehens, ihr Begründen ohne schilderndes Verweilen geben der Handlung ununterbrochene Dichte und Fülle. Daß der Dichter der Ambraser Fassung auch hier beteiligt ist, läßt sich nur vermuten. Und man möchte auch glauben, daß die von höfischer Konvention freie Natürlichkeit und Wärme des Tons, die die heldenepische Spielart des Wolfdietrich kennzeichnet, unserm Dichter in besonderem Maße eignet. Die schon für die vorhöfische Epik charakteristische Nähe zur Legende (s. S. 112ff.), im Wolfdietrich auch an der Darstellung von Mutter und Sohn in ihrer engen Verbundenheit sichtbar, machte dafür empfänglich. Wie eng der Gehalt der Dichtung an die schlichte Herzlichkeit der Sprache geknüpft, mit dieser Sprache gegeben ist, zeigt die ausgeprägteste Gestalt der Dichtung: Berchtung, der ohne diese Sprache nicht gedacht und vorgestellt werden kann. Bezeichnend, daß gerade ihm die schlichte Volksweisheit sprichwörtlicher Wendungen in den Mund gelegt wird.

Berchtung ist unter allen Mannen Hugdietrichs der Getreueste. Darum hat es Saben, der aus dem Wesen der Untreue handelt, auf diesen Treubund abgesehen, er will ihn zerreißen, Herr und Mann miteinander verfeinden: *er wolte daz die getriuwen wurden an einander gram.* Es ist *triuwe* im höchsten Sinn, daß Berchtung, die Nichtigkeit des gegen die Königin und Wolfdietrich erhobenen Vorwurfs erkennend, den Mordbefehl seines Herrn nicht ausführt, obwohl er Weib und Kind und alles, was er besitzt, dadurch aufs Spiel setzt. Weil Berchtung damals dem Kinde *triuwe* erwies und diese *triuwe* in Not und Leiden bewährte, gibt ihm der König hernach den Knaben zur Erziehung; vor seinem Tode vertraut er ihm die Sorge um Weib und Kind an, wie die Verteilung des Erbes unter seine Söhne. Berchtung erfüllt das Vertrauen seines Herrn in ungeahntem Maße. Obwohl die Königin seinen Feind Saben wieder zu Gnaden annahm, bietet er der Vertriebenen Schutz und Zuflucht, wohl wissend, die Macht des Reiches nun gegen sich zu haben. Wolfdietrich, über Herkunft und Vergangenheit belehrt, nimmt sein Schicksal auf sich, läßt sich nicht durch Berchtungs Hinweis auf seine Jugend vom Kampfe fernhalten: *'Nu swîc' sprach der junge, 'und sihe ich dich in der nôt, ê ich dich sterben lieze, ich læge ê bî dir tôt. ich wil entriuwen vehten umbe mîn selbes künicrîch, ich erloube mir ez selbe' sprach Wolf Dietrîch.* Und als sechs von Berchtungs Söhnen fallen, ist es vor allem Wolfdietrich, der sie beklagt, dadurch seinen Mannen, die sein 'armes Königreich' mit dem Leben bezahlten, nun seinerseits *triuwe* bekundend. Bei Berchtung tritt der Schmerz um die Söhne hinter der Freude über das Leben seines Zöglings und Herrn zurück. Auch von seiner Frau verlangt er, daß sie, um Wolfdietrich zu trösten, ihren eignen Schmerz

niederkämpft. Die Derbheit, mit der er der Klagenden gegenüber sich vor dem eignen Gefühl rettet, ist nur von einem einseitig höfischen Blickpunkt, der weder der des Dichters noch der unsere ist, zu beanstanden.

Nach vierjähriger Belagerung durch den übermächtigen Feind zieht Wolfdietrich aus, um in den Dienst eines mächtigen Königs zu treten, der ihm zu seinem Recht verhilft: *mit ruowe erwirbet nieman êre noch künicrîch.* Die 'Sorgen' des Lebens und die Not des Krieges haben ihn erzogen; die überschäumende Kraft und Wildheit, die im Knaben so ungebärdig ausbrach und den Helden ankündigte, ist in den Dienst einer großen Aufgabe getreten und durch das Ethos der *triuwe* gebändigt. Bevor er in den Kampf zog, versprach er der Mutter, das Leben der feindlichen Brüder zu schonen, und er wird auch sein Gelöbnis halten, über dem Erringen von Liebe und Macht nie die bedrängte Lage seiner Mannen und ihre Befreiung aus dem Auge zu verlieren. Die Abenteuer, die Wolfdietrich, ausgerüstet mit dem 'Sturmgewand' seines Vaters und dem Taufhemd (*der sælden dach*) aus der Hand der Mutter, besteht, lösen den Helden aus der Schar seiner Getreuen. In dieser Vereinzelung den Menschen gegenüber liegt eine Steigerung; aber die Abenteuer einer phantastischen, nach einer höfischen Idee ausgerichteten Welt — so ruhmvoll sie auch überstanden werden — vermögen nicht die heldische Überwindung der 'Sorgen' des Lebens und der kriegerischen Nöte, die das Schicksal auferlegt, zu überhöhen und zu krönen. Geschehnisse nach Art des höfischen Romans unterbrechen die zu einem heldenepischen Gipfel strebende Handlung. Der Dichter der Ambraser Fassung bricht nach dem ersten Abenteuer, der Begegnung mit dem Meerweib, ab: die Schönheit einer Frau vermag den Helden nicht von dem Ziel, seine Getreuen zu erlösen, abzulenken. Die unzulängliche Fortsetzung wird durch die Bearbeitung des Dresdner Heldenbuchs ergänzt. Darnach geht Wolfdietrich, der sein griechisches Erbreich erobert und seine Mannen befreit, nach zwölfjähriger Ehe ins Kloster. Der Schluß der Dichtung lenkt zur Frömmigkeit des Anfangs zurück, der gleich in den ersten Versen die Macht des göttlichen Schöpfers verkündet.

Der bairisch-österreichische Dichter der Ambraser Fassung hatte wahrscheinlich vorher den Ortnit verfaßt, der den Stoff, den ein Handlungsteil des Wolfdietrich voraussetzt, zum erstenmal in einer selbständigen epischen Dichtung behandelt. Beide Dichtungen verbindet Anschaulichkeit der Darstellung, Reichtum an Sentenzen, vor allem ein beschleunigtes Zeitmaß der Handlung und ein Streben nach Kontinuität, das die strophischen Einschnitte durch übergreifende Satzgefüge verwischt und sich nur am kehrreimartig herausgehobenen Schluß der Aventüren Ruhepunkte gönnt. Wie in der Jugendgeschichte Wolfdietrichs Legendenstimmung herrscht, so hier über Strecken die Stimmung des Märchens, sie haftet an Zaubergegenständen wie Ring und Stein, an der sichtbar-unsichtbaren Zwergenfigur Alberichs, dessen wundersame Existenz wesentlich zum Gelingen der Expedition gegen den Heidenkönig beiträgt. Alberich ist recht eigentlich der Führer dieser Unternehmung, er sitzt während der Fahrt unsichtbar oben im Mastkorb, zeigt nach der Eroberung von Tyrus den Weg nach Muntabur, reitet als 'Engel' mit der Fahne voran, führt die Gefallenen 'zum Himmel' und nennt sich der Prinzessin gegenüber, die er König Ortnit raubt, selbst einen Himmelsboten. Im Zauberbereich um Alberich, dessen Züge vornehmlich französische Dichtung prägte, wirkt das Kreuzzugsmotiv, soweit es neben der Brautfahrt überhaupt eine Rolle spielt, belustigend und erheiternd. Auf der Rückfahrt ist es Alberich, der die heidnische Prinzessin im christlichen Glauben unterweist und tauft, wobei ihn Ylias von Riuzen, der andere Helfer Ortnits, unterstützt. In diesem Bereich, in dem das Fromme und Legendäre zum Schwank, zur Groteske wird, gedeiht die Übertreibung und Derbheit. Ylias, der an die kulturlosen Riesen der höfischen und vorhöfischen Epik erinnert, ist gefühlloser und roher als die deutschen Vorbilder, seine Kampfeswut läßt an die ungehemmten Ausbrüche und maßlosen Übertreibungen der Chanson de geste denken. Er wütet gegen Männer und Frauen, daß ihn Ortnit wegen seiner *ungefüege* schilt, obwohl er sich selbst allerdings nicht zu unritterlichem Handeln, aber doch zu den Worten hinreißen läßt, daß auch Weib und Kind ihr Heidentum mit dem Leben bezahlen sollten, und die Seinen auffordert,



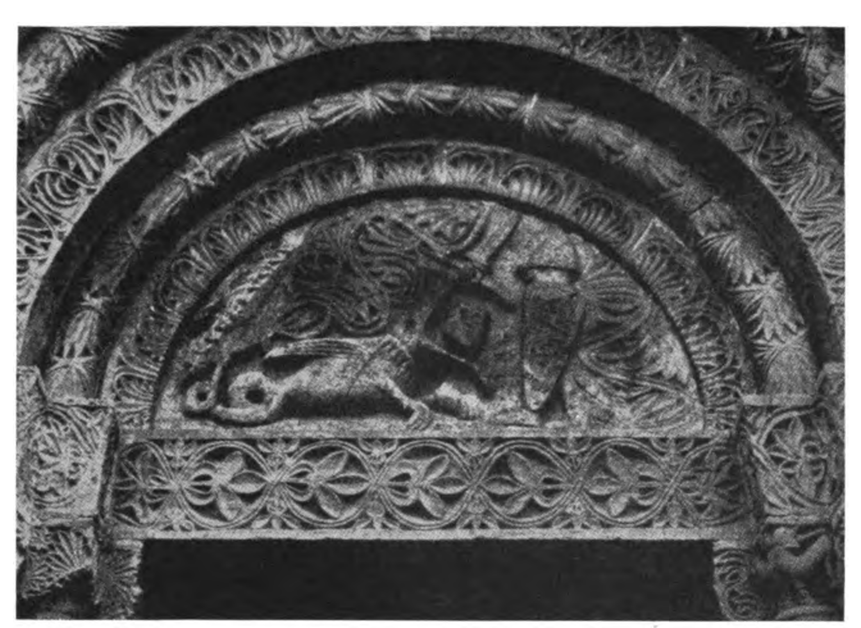
die Heiden 'mit fröhlichem Mut' zu vernichten. Dem widerspricht nicht Ortnits nahes Verhältnis zu dem 'tugendreichen' Heiden Zacharis von Sizilien, der innerhalb eines befriedeten Reichs seinem königlichen Lehnsherrn aus freien Stücken seine Flotte für den Heidenkampf anbietet und ihn seiner *triuwe* versichert, deren Verläßlichkeit von Heidentum oder Christentum unabhängig sei: *enruoch bin ich ein heiden, und ist mîn triuwe guot, ob ich dir mêr gediene dan dir ein kristen tuot.* Kommt auf der Heidenfahrt durch Alberichs ständiges Eingreifen Heldisches kaum zur Geltung, so lebt doch in Ortnit die Auffassung, daß zu einem Helden Unglück, Sorgen, *unsælde* gehören. Um sein Reich von den Schrecken des Drachen zu erlösen, stellt er sich dem Ungeheuer trotz aller Warnung, reitet in die 'Sorgen' hinein und geht darin unter.

Das früheste Denkmal der Sage vom Gotenkönig Dietrich (Dietrich von Bern), das uns überliefert wurde, ist, abgesehen vom althochdeutschen Hildebrandslied, das eine Episode der Sage behandelt, die Dichtung von Biterolf und Dietleib aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die überlieferte Dietrichdichtung entstammt also einer Zeit, da die schöpferische Periode des Heldenepos zu Ende geht, da der heldische Geist dieser Dichtung erlischt und auch die Tradition des heldenepischen Stoffs soweit gelockert ist, daß man ihm ähnlich frei und ungebunden gegenübersteht wie dem Stoff des höfischen Romans. In derselben Zeit als die Kompilation der norwegischen Thidrekssaga zustande kommt, sucht der steirische Biterolfdichter möglichst alle Helden der deutschen Heldensage in einer Dichtung zu vereinen. Er wählt die Form des höfischen Romans, der in jener Zeit, immer mehr seine ethische Grundlage verlierend, die ritterlichen Kampfleistungen der Abenteuer verselbständigt und veräußerlicht. Der Hof Etzels ist eine Art Artushof, an dem Biterolf und Dietleib, durch ritterliche Abenteuer bewährt, Aufnahme finden. Das Hauptgewicht liegt auf dem zweiten Teil der Dichtung, auf dem Kampf der mit den Amelungen vereinten Hunnen gegen die Burgonden und ihre Verbündeten in Worms. Es war in jener Zeit ein beliebtes heldenepisches Motiv, Dietrich und Sigfrid inmitten einer Reihe geordneter Kämpferpaare auftreten und den Berner über den Niederländer, die hunnische über die rheinische Partei siegen zu lassen. Die kriegerische Unternehmung Etzels wird motiviert durch die kränkende Behandlung eines seiner Ritter in Worms, nicht durch menschliche Leidenschaft wie die heldischen Burgondenkämpfe des Nibelungenliedes. Turnier und 'Ernstkampf' sind nur verschiedene Grade eines mehr oder weniger geordneten ritterlichen Spiels. Zuschauende Frauen sorgen am Ende für friedliche Beilegung des Streits. Dieser Auffassung der unpathetischen, handlungsarmen Dichtung entspricht die nivellierende Form gleichmäßig fortschreitender Reimpaare, die wir auch in Heinrichs des Voglers Buch von Bern (Dietrichs Flucht) finden.

Auch in diesem Machwerk vom Ende des Jahrhunderts, das ebenso wie die Rabenschlacht und Alpharts Tod dem verlorengegangenen Dietrichepos erwuchs, ist die Substanz alter Heldensage gering. Immerhin hat sich in dem Helden, der sein Land für die Seinen opfert, ein alter Zug des mannentreuen, aus Treue entsagenden Dietrich erhalten (s. S. 207), so sehr die Verzagtheit des Helden im Biterolf und Rosengarten, aus der er durch Hildebrand und Wolfhart aufgerüttelt wird, als ein spätes, wahrscheinlich der französischen Wilhelmdichtung (s. S. 208) entnommenes Motiv anzusehen ist. Die Rabenschlacht hält an dem tragischen Ausgang des Wiedereroberungsversuchs mit dem Tod des Bruders und der Etzelsöhne sowie der Verfolgung Witeges fest. Dietrich stellt sein persönliches Leid hinter dem seines Herrn zurück. Daß die Klage Dietrichs so maßlos anschwillt, die Dichtung selbst zur 'Klage' wird, — *nu hœret michel wunder hie singen unde sagen. sich hebet an besunder beidiu weinen unde clagen* — ist, wie das Nibelungenlied zeigt (s. S. 204), bei allem Übertreiben der unzulänglichen, rührseligen Dichtung letztlich Gebärde der *triuwe*. Die schlecht überlieferte, aber künstlerisch wertvollere Dichtung Alpharts Tod läßt daran denken, daß nach damaliger heldenepischer Auffassung die Fülle der Klagen auch als Ersatz unerfüllter Rache für die Gefallenen gemeint sein konnte. Dietrich sagt, daß er Al hart nimmermehr beklagen würde, wenn außer seinen Mördern Witege und Heime auch Ermanrich und Sibech erschlagen lägen. Die Dichtung deutet den Tod Alpharts durch eine frei erfundene Episode aus den Kämpfen Dietrichs gegen Ermanrich. Die Tat der vom Dichter verschieden charakterisierten Verräter, die mit vereinten Kräften über den jungen Dietrichmann herfallen, erscheint um so verruchter, als sie sich von der ritterlichen Art der vorausgehnden Zweikämpfe, vor allem von dem edelmütigen Verhalten Alpharts dem vorher unterlegenen Witege gegenüber wirksam abhebt. Das Ideal wird durchaus im Rittertum gesehen, mag es befolgt oder nach ihm gemessen werden.

Eine noch stärkere Verritterlichung der Dietrichsage bis zum schließlichen Zusammenfall von Heldenepos und höfischem Roman zeigt die märchenhafte Dietrichdichtung, die, wie sich aus den vorauszusetzenden Quellen der Thidrekssaga ergibt, bereits in frühere Zeit zurückgeht, jetzt aber neue Blüten treibt. Kämpfe mit übernatürlichen Wesen, mit Riesen, Zwergen, Ungeheuern und Drachen — mögen sie an örtliche Sagen, an verbreitete Märchenmotive anknüpfen oder Selbsterfundenes in eine unwirkliche Märchenwelt





100. Errettung aus dem Maul eines Drachen. Westportal von St. Peter, Straubing. Um 1230. (Nach Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg.)

rücken — werden dem Berner, meist in Verbindung mit einem oder mehreren seiner Getreuen, aufs neue angedichtet. Der organische, auf der zeitlichen Folge der Lebensschicksale des Helden beruhende Zusammenhang der 'geschichtlichen' Dietrichsage fehlt diesen Dichtungen, anderseits ist die Erziehungs- oder Entwicklungsidee des höfischen Romans nicht mehr stark genug, die neuen Abenteuer einheitlich zu durchdringen. Die höfische Verfeinerung bleibt beim Äußerlichen, über ritterliche Tugenden wird mehr geredet, als daß sie dargestellt werden. Das tirolische Eckenlied wird nach dem Vorbild eines französischen Artusromans, vielleicht in rheinischer Landschaft, ausgeweitet und verritterlicht, dann nach der Heimat zurückgebracht und aus dem Geist ihrer Landschaft weitergedichtet. Es erzählt den Kampf des Berners mit dem tirolischen Sturmriesen und seiner Sippe. Dietrich erschlägt den jugendlich ungestümen Riesen, schämt sich aber hinterher des an ihm begangenen Mordes. Seine lange Selbstanklage ist aus einem gänzlich andern Ethos erwachsen als der Schluß der ursprünglichen Fabel, nach dem er den drei Königinnen auf Jochgrim, die den Riesen aussandten, dessen Haupt vor die Füße wirft. Auch die Uneinheitlichkeit der Vorstellung von der Riesenfamilie, aus Rittern und Waldungeheuern bestehend, ist aus der Geschichte der in verschiedenen Fassungen überlieferten Dichtung zu erklären.

In der dreizehnzeiligen, mit der Nibelungenstrophe in keinem Zusammenhang stehnden Strophe des epischen Eckenliedes ist auch das Abenteuer mit dem Riesen Sigenot wie die nur als Bruchstück von wenigen Strophen überlieferte Dichtung vom Zwergkönig Goldemar und das alemannische Virginalepos verfaßt. Die Virginal ist ein höfisches Epos der Spätzeit, dessen Stil die Dichtung Konrads von Würzburg voraussetzt; die Beziehungen zur Heldensage sind nur stofflicher Art. Die Taten des jungen Dietrich, der an der Seite des alten Hildebrand zum erstenmal auf Abenteuer auszieht, geschehen auf dem Weg zum Feste der Zwergkönigin Virginal, z. T. im Dienst Leidender und Bedrängter. Virginals Fest, als Ziel des abenteuernden Dietrich dem Artushof des höfischen Romans vergleichbar, wird durch immer wieder erwähnte Vorbereitungen und Empfänge als ständig vorhanden empfunden, bis es nach Beendigung der Abenteuer voll durchbricht und in Turnier, Tanz und Musik alle in sich aufnimmt. Liegt der Befreiung der Jungfrau aus der Gewalt des Riesen eine örtliche Sage zugrunde, so wird das Märchenmotiv von der Errettung des Ritters aus dem Maul eines Drachen, das auch in die geistliche Symbolik Eingang fand (s. Abb. 100), erst nachträglich vom Dichter mit einem bestimmten Ort der südlichen Alpen verbunden. Daß vom Berner auch Drachenkämpfe erzählt werden, mag, wenn auch nicht veranlaßt, so doch gefördert sein durch den Wettstreit des oberdeutsch-bairischen Helden mit dem rheinischen Sigfrid, dessen Jugendabenteuer um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Rhein zu einer selbständigen epischen Dichtung, aus dem Sigfridslied des 16. Jahrhunderts zu erschließen, verschmolzen wurden.

Ebenso wie der Goldemar fußt auch die großen Anklang findende Dichtung von König Laurin auf der Sage vom mädchenraubenden Zwerg. Im Goldemar ist es die portugiesische Königstochter, die Dietrich heimführt, im Laurin die Schwester Dietleibs, eines der Mannen Dietrichs. Laurin gebietet über ein unterirdisches Zwergenreich; sein Rosengarten, den er gegen jeden Eingriff verteidigt, liegt in Tirol. In dieser anmutigen Märchendichtung hat der Stil vorhöfischer Epik von der Art des Rother die Oberhand. Der

Zwergkönig ist der 'listige Mann', seine Zaubergegenstände verleihen Kraft und machen Unsichtbares sichtbar. Das erinnert an Alberich im Ortnit, nur daß hier das Groteske der Handlung durch gleichmäßige Heiterkeit ersetzt ist. Laurin, der *vil kleine wîgant*, der verritterlichte Zwerg, der 'wie auf einem Reh' zu Roß sitzt und auch um Minnedienst weiß, ist Hauptträger der Komik. Das Märchenhafte im Laurin beruht nicht nur auf der Handlung, sondern auch auf umfangreichen, dem höfischen Roman abgesehenen Schilderungen. Der heidnische Zwerg handelt an Dietrich und seinen Mannen *mit untriuwen*. Demgegenüber wird die sittliche Grundtugend der *triuwe* immer wieder hervorgehoben; aber so wenig die Lehren Hildebrands in der Virginal wirklich dargestellt werden, ist es auch im Laurin zu einer ethischen Durchdringung der Handlung und der Gestalten gekommen.

Vielleicht gab eine verlorengegangene Vorstufe der Laurindichtung den Anlaß, als Schauplatz der Zweikämpfe zwischen Sigfrid und Dietrich sowie ihren Anhängern den 'Rosengarten' zu wählen, allerdings einen vom Dichter erfundenen Rosengarten zu Worms, in dem Kriemhild die Kämpfe scheidet und den Sieger mit Kuß und Rosenkranz belohnt. Wie im dreißig Jahre älteren Biterolf, der die dichterische Vorstufe der uns erhaltenen Rosengartendichtung kennt und seinerseits auf diejenige Fassung einwirkte, die der ursprünglichen Rosengartendichtung am nächsten zu kommen scheint, sind die aufeinander folgenden Kämpfe als ritterliches Kampfspiel dargestellt. Aber inmitten der Derbheiten und Grotesken, die einem breiteren Publikum gefielen, wirkt das Äußerlich-Höfische des Kampfes und Frauendienstes durch Fremdartigkeit und Gegensätzlichkeit, die das Lächerliche und Schwankhafte der Dichtung steigert. Da Kriemhild das Motiv der Rache genommen ist, muß ihre Gleichgültigkeit um das Leben der Kämpfenden als gefühlsroh empfunden werden. Das frivole Spiel, das die 'Mörderin' mit dem Leben der Helden treibt, scheint in der ursprünglichen Dichtung, der die eine der beiden Hauptfassungen näherstebt, weniger stark hervorgetreten zu sein. Einförmigkeit der Sprache und formelhafte Wendungen geben den in Gegenständlichem wechselnden Kampfschilderungen leicht den Anschein der Wiederholung. Der schwerflüssig derbe 'Rosengarten' hat den Stil der vorhöfischen Epik in andrer Richtung abgewandelt als der anmutig leichte 'Laurin'. Am lebendigsten sind die grotesken Gestalten des unbeherrschten Wolfhart und des kriegerischen Mönchs Ilsan, vor allem der letztere in seiner geistlich-ungeistlichen Existenz, aus der kühnen Metapher von Geistlichem für Kriegerisches lebend wie der streitbare Volker aus der metaphorischen Bildlichkeit des Fiedelns. Daß die Typen Ilsans und Volkers der französischen Chanson entstammen, scheint im Hinblick auf ihre deutsche Umformung und Angleichung an verschiedene Spielarten heldenepischer Gattung, je nachdem diese Spielarten deutscher oder französischer Form näherstehen, nicht ohne Bedeutung.

So sehr wir am Rosengarten, seinem Stil und seiner Verbreitung die volkstümliche Note spüren, dem Heldischen steht die Dichtung ebenso fern wie der höfische Biterolf und die ins Unwirkliche verflüchtigenden märchenhaften Dietricherzählungen. Die Formen des höfischen Romans, des Märchenepos, der Legende, der Groß- und Kleinerzählung lagen bereit, sie werden gekonnt. Man fühlt nicht mehr den Zwang zu innerer Form, wird eklektisch. Der heldenepische Stoff, durch Kombination der Sagenkreise einzelner Dichtungen und Fassungen dieser Dichtungen variiert und durch zahlreiche Motive der Kunst- und Volksdichtung bereichert, um den Stoffhunger immer größerer Kreise zu befriedigen, wird bald in dieser, bald in jener Form vorgetragen, um aufs neue zu reizen und jeglichem Geschmack gerecht zu werden.

d) Minnesang und Spruch

Etwa gleichzeitig mit dem ersten Hervortreten ritterlicher Epik (um 1160) wird durch Heinrich von Melk für den bairisch-österreichischen Südosten bezeugt, daß es zur ritterlichen Bildung gehörte, die höfische Gesellschaft, deren Umgangsformen die Frau bestimmte, durch Singen von Liebesliedern (*trûtliet*) zu unterhalten. Liebeslieder in Wort und Weise zu verfassen, um sie selbst im engsten zugeordneten Kreis vorzutragen, ist wie höfische Konversation, Kleidung und Kampfspiel Bestandteil ritterlicher Sitte, die aus dem romanischen Westen kam und in einem Zeitalter, dem ständische über nationale Gliederung ging, abendländischem Rittertum eine gemeinsame Färbung gab. Wie weit in diesem Zeitraum landschaftliche und nationale Sonderart höfischer Sitte auf verschiedenem Tempo ihrer Verbreitung, auf Ablehnung oder Abwandlung des Fremden, auf Verschmelzung mit Eigenem beruht, ist nicht durch allgemeine Erwägungen im vorhinein zu bestimmen und gewissermaßen in Form begrenzender und



gliedernder Kategorien vorauszusetzen, sondern durch kulturgeschichtliche Forschung, verschieden nach Art und Methode jeder Sonderwissenschaft, zu ertasten und zu klären, um am Ende das Gemeinsame gegen das Besondere, die etwaige Vorherrschaft des einen über das andere womöglich im Hinblick auf verwandte Kulturerscheinungen der nämlichen Zeit abzuwägen. Die Erforschung des Mittelalters ist noch weit von diesem Ziel entfernt, und so muß es in der Frage nach dem deutschen Minnesang, dessen Geschichte — außer wiederholter Auseinandersetzung mit provenzalischer Dichtung — Auseinandersetzung mit höfischer Sitte des romanischen Westens bedeutet, vorerst bei Hinweisen und Andeutungen sein Bewenden haben. Ungefähr zu derselben Zeit, als es in Nordfrankreich Übung wurde, nach Art der provenzalischen Trobadors zu singen, wird der erste Anstoß zu gleicher Gepflogenheit auch in Deutschland erfolgt sein.

Die späte Überlieferung der hauptsächlichen Liederhandschriften, der auf alemannischem Boden Oberdeutsches reichlicher zufloß als Mitteldeutsches, hat uns als älteste Proben Minnelieder aus dem bairisch-österreichischen Südosten unter den Namen des Kürenbergers und Dietmars von Eist erhalten. Das ist die nämliche Landschaft, in der heimische Heldensage lebendig genug war, um neben den westlichen Roman eine Sondergattung ritterlicher Erzählung zu stellen, der nämliche Raum, in dem spätromanische Bildkunst (s. Taf. XIII u. Abb. 97; 100) nicht nur Rückständigkeit und technische Unvollkommenheit im Vergleich zu größerem Aufgeschlossensein des Westens, sondern die Kraft eines bodenständigen Volkstums erkennen läßt.

Deutsches Rittertum behauptete hier den Formen welscher Sitte gegenüber stärker seine Eigenart als im Westen. Daß man im höfischen Kreis durch selbstverfaßte Minnelieder unterhielt, die, der Gesellschaft zugewandt, durch rhetorische Mittel überzeugend, das persönliche Minneerlebnis des Singenden nur mittelbar oder verhüllt zum Ausdruck bringen, geschah nach provenzalischem Vorbild. Aber die Lieder, die an der Donau gesungen wurden, waren zunächst anderer Art, als die zwischen Loire und Garonne. Das Trobadorlied, das die höfische Sitte des Minnedienstes voraussetzt, huldigt der höfischen Frau, in deren Dienst es gedichtet und vorgetragen wird. Es verbindet Liebeswerben des Mannes mit Frauenpreis, Gefühlsmäßiges und Gedankliches, Sinnliches und Geistiges, schon indem der Gedanke höfischer Sittigung und menschlicher Veredlung durch die Minne nur die Huldigung einer edlen, durch Reife und Wissen überlegenen Frau zuläßt. Minne darf nicht zur Ruhe kommen. Je weiter und höher das Ziel, desto größer die Spannung, die Kraft, aus der Minne wirkt und bildet. Nicht die gesellschaftliche, durch eheliche Bindung oder sozialen Abstand bewirkte Unmöglichkeit der Erfüllung, sondern die Stärke der Sehnsucht, die das Wahnbild der Liebe schafft, schließt dauernde Vereinigung in der Unzulänglichkeit des Irdischen aus. So ist die Minne des Trobadors, die nicht dem Mädchen, sondern der Verheirateten gilt, auch nicht als Eheliebe denkbar. Keineswegs hat jedoch die Idee von der sittigenden Wirkung der Minne das werbende Trobadorlied, wie es seit der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert bezeugt ist, einheitlich durchdrungen. Gefühlsmäßiges und Gedankliches sind weithin mehr neben- als ineinander. Bald neigt das Lied zum einen, bald zum andern Pol, ob es im Werben mehr das Ausharren als das Verlangen, oder im Frauenpreis mehr die sinnliche Schönheit der Herrin als die Überlegenheit ihrer geistigen und sittlichen Werte betont.

So sehr sich Minne im Kampf gegen triebhafte Sinnenliebe ins Geistige erhebt, sie bleibt Eros und steht der christlichen Caritas gegenüber. Das Verbindende liegt in der Analogie, die unter Voraussetzung des Prototyps des Religiösen mittelalterlichem Denken, Erleben und Gestalten gemäß war (s. S. 58; 134) und für die Säkularisierung mittelalterlicher Bil-



dung die größte Bedeutung hat. Der christlichen Grundtugend der Caritas vergleichbar wird Minne als fons et origo omnium bonorum verkündet, und zwar analog zu Geistlichem, vor allem als Ursprung der leidensfähigen Tugenden gläubigen Ausharrens und geduldigen Hoffens, so sehr errungene Selbstbeherrschung und erhöhtes Lebensgefühl innerlich erkämpfter Liebesbeseligung und 'Freude' auch dem tätigen Rittertum im Dienste der Frau, wie es der höfische Roman darstellt, zugute kommen. Ebenso wesentlich wie die Analogie des Minnethemas und der -doktrin ist die Analogie des Vorgangs huldigenden Dienstes durch gesungenes Lied, das die gemeinsamen Empfindungen eines eng verbundenen Kreises, entsprechend der liturgisch objektiven Haltung des geistlichen Liedes jener Zeit, zunächst mehr als Preis und Verehrung denn als persönliche Bitte vorträgt. Gottfrieds 'Welt' der *edelen herzen*, die Minnegrotte als Gotteshaus der Feier und Verehrung (s. S. 190), wurzelt in dieser ursprünglich provenzalischen Konzeption, die sich im Vollzug des Minnesangs lebendig erhielt. Daß das dienende und verehrende Lied des Trobadors in Versmaß und Melodie vom geistlichen Hymnus ausgeht — die Frage nach den weltlichen Ursprüngen geistlicher Weisen steht hier nicht zur Erörterung —, kann unter diesen Umständen nicht überraschen. Höfisches Singen als Gegenbild zu gottesdienstlichem Kult, um den Weg der sittlichen Vollendung über die Frau, die der Kirche als Verführerin zur Sünde galt, an Stelle des christlichen Heilsweges in caritate zu rühmen, setzt religiöse Aufgeklärtheit und selbständiges Denken eines ausgesprochen weltlichen Kulturbewußtseins voraus, wie es für die Zeit um 1100 im christlichen Abendland nur für die höfischen Kreise der Provence bezeugt ist. Hier auf dem Boden einer fast ununterbrochen lebendigen Überlieferung antiker Kultur setzte sich zuerst der Anspruch selbständiger Laienbildung gegen die Kirche durch. Hier wo die Gesellschaft im Vertrauen auf die christliche Erfüllung einer durch die Antike vorbereiteten ritterlichen Standesethik genügend geistige Freiheit besaß, um Fragen der Sittlichkeit in galantem, geistreichem Spiel zu behandeln, hat höfisches Rittertum das antiker Elegie wurzelverwandte volkstümliche Lied der heimischen Landschaft ins Höfisch-Ritterliche stilisiert und — bestärkt durch die Sitte liedhafter Frauenhuldigung an den moslimischen Höfen Spaniens — den Minnesang in Analogie zu Geistlichem geschaffen. Daß die höfisch-ritterliche Sitte, deren wesentliche Züge die Ausübung des provenzalischen Minnesangs zum erstenmal vereinigte, damals aus sich heraus entstehn konnte, beweist die etwa gleichzeitige klerikale Parallelerscheinung der gelehrten lateinischen Dichtung in Angers, deren Anderssein sowohl in ihrem gesellschaftlichen Vollzug wie im Fehlen der zentralen Idee von der sittigenden Kraft der irdischen Liebe die Ursprünglichkeit des Trobadorliedes nur bestätigt. Der starke Eigenwuchs, der die weite Verbreitung des Trobadorliedes verbürgte, läßt für das Gegenständliche des Liedes an volkstümliche Grundlagen denken, an ein antike Kunstlyrik tragendes und nachträglich von ihr bereichertes Volkslied, wie es auf dem althellenischen Kolonialboden der Provence angenommen werden darf. Was darüber hinaus an Bild, Motiv und Gedanken unmittelbar oder mittelbar auf dem Weg über mittellateinische Poesie aus antiker Dichtung wirkte, diente der Bereicherung und Fülle, ohne das Wesen der Trobadordichtung von sich aus zu bestimmen, es sei denn die Auffassung von der Lehrbarkeit der Liebe in Ovids Ars amandi, die die mittelalterliche aetas Ovidiana beherrschte (s. S. 98; 141) und die lehrhafte Behandlung des Minnethemas förderte. Wie die Ars amandi haben wir uns auch die übrige Liebesdichtung Ovids, vor allem die Heroiden, nicht nur durch die Schule, sondern auch auf dem freieren Weg höfischer Unterhaltung, an der auch Kleriker beteiligt waren, vermittelt zu denken. Man zog ihn hinein ins Leben und erfüllte ihn mit höfisch ritterlichem Geist der Gegenwart.



Das feudalrechtliche Bild des Dienstes, unter dem sich Frauenhuldigung des Dichters und Sängers wie überhaupt gesellschaftliche Galanterie gegen Frauen als höfische Sitte vollzog, gibt dem Minnelied seine eigentümlich zeitgebundene Färbung. Das Minimum an Anschaulichkeit verdankt es oft der Vorstellung des Lehnsdienstes, dessen Verlauf dazu anregte, Minne und Minnedienst in lehnsrechtlicher Folge von Stufen, Gelegenheiten und Umständen darzustellen, diese Folge über ein einziges Lied hinauszuführen und so der zyklischen Forderung des Gesellschaftsliedes auch durch bildliche Verknüpfung gerecht zu werden. Je konsequenter und geistreicher das Bild durchgeführt wurde, je anmutiger etwa der Einfall, der die Ehre der besungenen Herrin vor der Verfänglichkeit des zur Gegenleistung verpflichtenden Dienstes rettete, je verschwiegener die nur andeutende Sprache der Dienst-Lohn-Metapher, desto beschwingter und zugleich gebändigter die Heiterkeit, die das Lied oder die Liedfolge auslösen konnte. Die Beziehungen der Fiktion zur Wirklichkeit wurden verschieden empfunden, je nachdem der Sänger ein vornehmes Glied der Gesellschaft oder dienender Ministeriale war.

Anderseits war durch die von vornherein vorhandene Analogie des Liedvollzugs und des Minnethemas zu Geistlichem eine nahe Beziehung von Minnedienst (Lehnsdienst) und Gottesdienst geschaffen, zumal die Frömmigkeit der Zeit das Verhältnis von Gott und Mensch zu einem auf Leistung und Gegenleistung beruhenden Rechtsverhältnis vermenschlichte (s. S. 116). Wieweit der Trobador im Spiel oder Ernst gegensätzlicher Haltung Geistliches parodierte oder aus dem Gefühl des gemeinsamen ethischen Ziels im Kampf wider sinnliche Begierde die in begrifflicher Unklarheit gelassenen Grenzen von Eros und Caritas wenn auch noch nicht durch Allegorese überbrückte, so doch durch ausgiebigen Gebrauch hierhin und dorthin deutbarer Bilder verwischte, läßt sich auch im Einzelfall nur schwer entscheiden. Mögen auch die geistlichen Wendungen frommer Ergebenheit und Verehrung, büßender Askese und mystischer Versenkung, im provenzalischen Minnesang sinnfälliger und herausfordernder als im deutschen, hie und da den Beigeschmack der Frivolität Kirchlichem gegenüber haben, vom Standpunkt des Minnesangs bedeutet die Berührung mit Religiösem, welcher Ursache sie auch immer entsprang, Verinnerlichung des Erlebens der überpersönlichen Minneidee und weiteres Hineinragen in Irrationales und Metaphysisches, das der Minne ihre polare Spannung sichert.

Der älteste deutsche Minnesang, wie er uns für den bairisch-österreichischen Südosten seit etwa 1150 bezeugt ist, widersetzt sich der provenzalischen Auffassung. Das Kürenberglied von der Minne heischenden Herrin, der der ritterliche Sänger auf und davon reitet, scheint die Doktrin des Trobadors als bekannt vorauszusetzen. Die Liebe, von der der Kürenberger singt, gilt nicht der unnahbaren Herrin, der Frau als 'Trägerin von Tugendwerten', sondern der geliebten individuellen Person in ihrer Ganzheit. Mann und Frau sind gleichgeordnet, beide sprechen ihre Liebessehnsucht aus. Ihre Liebe, der Trennung und Ferne nur Leid bedeutet, will Besitz und Dauer:

Wîp vil schœne, nu var du sam mir,
lieb unde leide daz teile ich sant dir.
die wîle unz ich daz leben hân sô bist du mir vil liep.

Eine Liebe, die sich in ihrem Werben um die Person, nicht um eine Idee, des Erfolges bewußt ist: Liebe zum Mädchen, nicht zur Verheirateten erfüllt das Herz des Ritters mit hohem Mut.

Die Kürenberglieder sind zur Unterhaltung der höfischen Gesellschaft gesungen. Der



Sänger steht im Burghof: wie ihn die Herrin oben von der Zinne hört, vernehmen ihn auch die übrigen. Erstaunlich, wie zahlreich die Worte, Vorstellungen und Motive der wenigen kurzen Lieder, die auf Höfisches und Ritterliches weisen. Höfisch-ritterlich ist die Haltung, der Ton, in dem vorgetragen wird. So konkret und anschaulich die Situationen gegeben sind: wie verhalten und gebändigt die unmittelbaren Aussagen, unterstützt durch die Knappheit vorwiegender Einstrophigkeit und die Form des 'Wechsels', der die räumlich getrennten Liebenden durch sehnsüchtiges Gedenken monologhafter Aussprache oder im Gespräch mit dem Boten verbindet! Im Grunde genommen Rollenpoesie, die das Erlebnis distanziert. Im Lied von der liebeheischenden Landesherrin tritt das Romanhafte oder Epische, wie man die Erscheinung auch genannt hat, am offensichtlichsten zutage. Die Liebesklagen und -sorgen über Trennung und Ferne, mögliche Untreue des Geliebten, über neidische und lügnerische Widersacher berühren sich mit den beiden unter Dietmars Namen überlieferten monologartigen Frauenliedern von anspruchsloser Schlichtheit, die ihrer inneren Form nach zwischen volkstümlichem Liebeslied und kunstvollem Wechsel des Kürenbergers stehn könnten. Die Kürenberglieder, deren Langzeilenstrophe das reimende Langzeilenpaar der unliterarischen sanglichen Dichtung weiterbildet (s. S. 198), heben das volkstümliche Liebeslied ins Ritterliche und Höfische, um es dem Trobadorlied entgegenzustellen. Wie weit an diesem Vorgang der Entstehung deutschsprachiger weltlicher Kunstlyrik antike und mittellateinische Dichtung, etwa die seit langem in mittellateinischer Dichtung gepflegte elegische Frauenklage oder die durch die Schule immer wieder neu vermittelten, aber auch in weitere Kreise gedrungenen Geschichten der Heroiden beteiligt sind, um Stimmung, Bild und Anschauung zu stärken und durch gegenständlichere Situation zyklische Bindung der Lieder zu festigen, jedenfalls ist wie beim Trobadorlied auch hier das Ritterlich-Höfische Mitte und Kraft, das Fremde anzuziehen, anzuverwandeln und in Dienst zu stellen.

Dietmar von Eist bevorzugt die Form des Wechsels, gewinnt ihr neue Reize ab, indem er die Botenrolle variiert, eine Frauenstrophe durch zwei Mannesstrophen umschließt, zwischen die Monologstrophen der Liebenden eine Dialogstrophe stellt usw. Wie dem Kürenberger bedeutet der Wechsel auch ihm gegenseitiges Zueinander der Liebenden. Er weiß, daß er der heiteren Gebärde, die die Geliebte und die Gesellschaft von ihm fordert, nur durch Liebesfreude, durch liebende Vereinigung mit ihr teilhaftig wird. Und wenn er sich bewußt ist, daß eine edle Frau, der er lange hold war, seinen Wert ihm zum Heil erhöhte — *du hâst getiuret mir den muot* — und sagt, daß er ihr diene und ihr untertan sei wie das Schiff dem Steuermann, so glaubt auch sie, die Frau, für sich selbst an eine höhere, noch zu erlangende Vollkommenheit durch die Minne und gebraucht dabei auch von sich das Wort *dienen*. Die Idee von der erzieherischen Macht der Minne hat die Geliebte noch nicht fern gerückt, die Frau äußert ihr Liebesverlangen ebenso unumwunden wie der Mann. Gerade am Gegenstand der Erfüllung, den Freuden der winterlangen Nacht oder der Erinnerung an die rosengeschmückte Stätte vergangener Liebesfreuden, hier von Sehnsucht nach Wiedervereinigung, dort vom frohen Gefühl des Besitzes durchdrungen, tritt die dem Wechsel eigentümliche Doppelseitigkeit des Erlebens offen zutage. Vielleicht weil sich hier das Ineinander von Liebe und Natur in einem Grade vergegenständlicht, wie er nur aus der Berührung mit der Antike möglich scheint. Mag sie dem Dichter nun unmittelbar oder im Vagantenlied oder in einer Form, in der antike Gegenständlichkeit ein unreflektiertes Leben führte, entgegengetreten sein, keineswegs ist Dietmars Naturmotiv als solches an antike Überlieferung gebunden. Im Tagelied, das an Volkstümliches anknüpft, schafft er völlig frei:



Slâfest du, friedel ziere? ein vogellîn sô wol getân
wan wecket uns leider schiere daz ist der linden an daz zwî gegân —

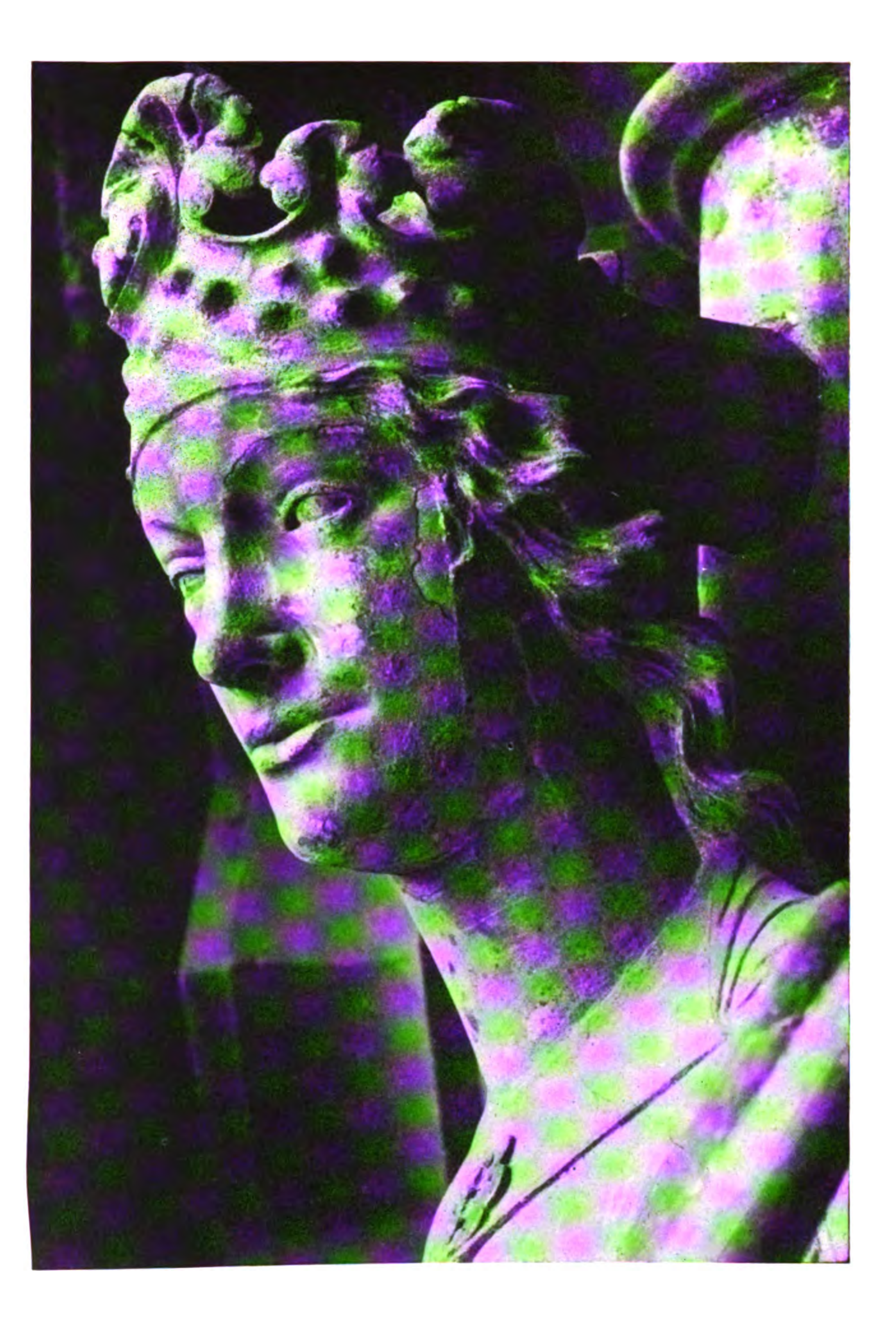
wie anderseits Abhängigkeit eines Motivs nicht übersehen lassen darf, daß das höfische Lied den Gegenstand in ein anderes Empfinden bettet als etwa das Vagantenlied. Das wird noch deutlicher, sobald man das höfische Lied nicht unzulässig isoliert, sondern, soweit die Überlieferung ermöglicht, in seinem zyklischen Zusammenhang sieht.

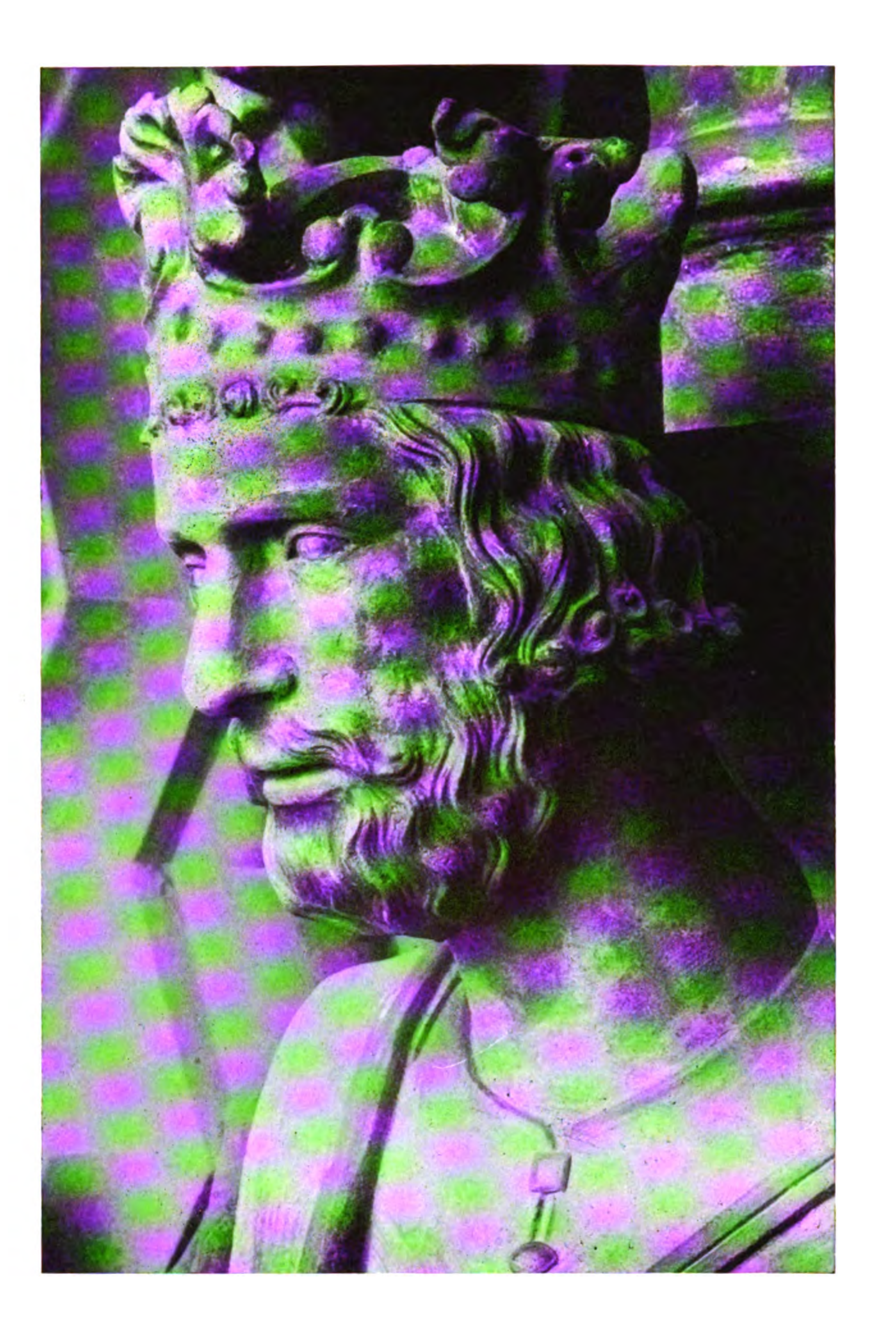
Sicherer läßt sich die durch Musik und Gesang erfolgte Einwirkung lateinischer rhythmischer Dichtung, geistlicher sowohl wie weltlicher, auf die metrische Form bestimmen: Regelung der Kadenzen und Reimbindung der Anverse schaffen eine Reihe von Spielarten der ihrer Melodie nach dreiteiligen Kürenbergstrophe, deren gesteigerte Schlußverskadenz aufgegeben wird. Diese Änderungen, die innerhalb der Viertakterstrophe nach immer neuen, sicherlich auch in der Melodie zum Ausdruck gekommenen Reizen streben, tragen zur höfischen Glättung und Ebnung von Vers und Strophe bei, die nur durch romanische (lateinische, provenzalische) Form angeregt sein kann. Die sogenannte Vagantenzeile wirkt durchaus volkstümlich. Fremder, vom Heimischen abweichend wird empfunden, wenn auch der Abvers volle Kadenz erhält und beide Hälften der Langzeile gleich wiegen oder wenn die männlich volle Kadenz des Abverses durch weiblich volle ersetzt wird, daß die zweite Hälfte der Langzeile schwerer wiegt. Wo Dietmar ebene, voll schließende Langzeilenpaare durch Anversreim (Kreuzreim) schmückt oder in einem Liede, dessen Kehrreim einen daktylischen Kurzvers enthält, Langzeilen durch kurzes Reimpaar unterbricht usw., wird man neben lateinischem auch an provenzalisches Vorbild denken. Die metrische Form vermag zu bestätigen: Das Gedankenhafte der Dietmarschen Lyrik erklärt sich nicht allein aus Eigenem. Dietmar lehnt nicht wie der Kürenberger die Minneidee des Trobadorliedes ab, sondern setzt sich mit ihr auseinander, aber ohne die Auffassung des ritterlichen Liebesliedes seiner Heimat aufzugeben.

Was Dietmar in Beziehung zu setzen trachtet, liegt bei dem Schwaben Meinloh von Sevelingen unausgeglichen nebeneinander. Er will einer Frau dienen, deren Tugenden er in der Ferne loben hörte und verbindet den Gedanken ihrer veredelnden Liebe — *er ist vil wol getiuret, den du wilt, frouwe, haben liep* — mit Rühmung. Tugenden und Schönheit werden rhetorisch gepriesen, als gälte es, Minne zu begründen und von ihr zu überzeugen, wo doch gegenseitiges, nach sinnlicher Vereinigung strebendes Verlangen die Liebenden erfüllt und in ihrem Leid der Trennung verbindet. Aus dieser herrschenden Stimmung naturhaften Zueinanders verstehn wir die Ungeduld der Strophe *Ez mac niht heizen minne, der lange wirbet umbe ein wîp* in ihrem Gegensatz zu den nur verstandesmäßig aufgenommenen und weitergegebenen höfischen Minnelehren anderer Lieder. Das Lehrhafte hat bei Meinloh die Form des Wechsels zerbrochen, es nähert die einstrophigen Lieder, deren Langzeilen mit steigender Kadenzfolge der reimlose Anvers altertümliches Gepräge gibt, teilweise dem Spruch.

Frei von Reflexionen über die Minneidee sind die drei überlieferten Lieder Kaiser Heinrichs VI., die hochgemute Stimmung individuellen Liebeserlebens in fürstlicher Offenheit verkünden. Im Munde des Barbarossasohns sind königliche Macht, Reich, Krone und Schmuck nicht nur bildhafte Steigerung, sondern Wirklichkeit, darauf beruht der erlebnishafte Glanz und die konventionelle Formel durchbrechende Macht dieser Lieder. Die jubelnden Worte über den Besitz der Geliebten als Inbegriff irdischer Freude und Glücksgefühls: *Wol hœher dannez rîche bin ich al die zît, sô sô güetlîche diu guote bî mir lît* oder der trutzige Ausruf: *ê ich mich ir verzige, ich verzige mich ê der krône* sind aus einmaliger Situation gesprochen. So ist es nur natürlich, daß diese Lieder, trotzdem sie am kaiserlichen Hof erklangen,







Heinrich und Kunigunde. Adamspforte des Bamberger Doms. Nach 1230.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt

Lieferung 213.

HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. **E. Bethe**-Leipzig; Dr. **M. Block**-Berlin; Dozent Dr. **H. Borelius**; Prof. Dr. **B. Fehr**-Zürich; Prof. Dr. **W. Fischer**-Gießen; Prof. Dr. **W. Geiger**; Prof. Dr. **G. Gesemann**-Prag; Prof. Dr. **H. v. Glasenapp**-Königsberg; Prof. Dr. **W. Gundert**-Hamburg; Prof. Dr. **H. Hatzfeld**-Frankfurt a. M.; Prof. Dr. **H. Hecht**-Berlin; Prof. Dr. **H. Heiss**; Prof. D. Dr. **J. Hempel**-Berlin; Prof. Dr. **A. Heusler**-Basel; Dozent Dr. **K. Jäckel**; Dozent Dr. **H. Jeschke**-Königsberg; Prof. Dr. **A. Kappelmacher**; Prof. Dr. **W. Keller**-Münster; Prof. Dr. **J. Kleiner**; Prof. Dr. **V. Klemperer**; Prof. Dr. **B. Meissner**; Prof. Dr. **G. Müller**-Münster; Prof. Dr. **F. Neubert**-Breslau; Prof. Dr. **A. Novák**-Brünn; Prof. Dr. **L. Olschki**; Dr. **M. Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. **F. Rosen**; Prof. Dr. **H. W. Schomerus**-Halle; Prof. Dr. **L. Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. **Fr. Schürr**-Marburg; Prof. Dr. **M. Schuster**-Wien; Prof. Dr. **J. Schwietering**-Frankfurt; Prof. D. Dr. **R. Wilhelm**

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

J. Schwietering, Deutsche Dichtung des Mittelalters. Heft 8.

Subskriptionspreis RM. 1.95



101. Kaiserpfalz Gelnhausen. Wahrscheinlich in den 80er und 90er Jahren des 12. Jahrhunderts erbaut.

nicht als Vorbilder wirkten. Wenn sich ihre selbstbewußte Kraft beim staufischen Dienstmann Bernger von Horheim, den Heinrichs apulische Heerfahrten (1190 und 94) von seiner Geliebten trennten, widerzuspiegeln scheint, so ist doch zu bedenken, daß das leidenschaftliche ungestüme Lied *Mir ist alle zît als ich vliegende var ob al der werlte und diu mîn alliu sî* am Ende jeder Strophe durch Widerruf gedämpft, dem Ton der Gesellschaft angepaßt wird. Heinrichs beide zweistrophigen Lieder, die sich an die Form des Wechsels halten oder an das Tageliedmotiv anknüpfen, gehn von der Kürenbergstrophe aus, indem sie am heimischen Klang der fallenden Kadenzfolge der Langzeile festhalten, dabei aber schon an einzelnen Zierformen westliche Einwirkung spüren lassen: im einen Fall durch den die Strophe beschließenden daktylischen Zweiheber, im anderen durch umschließenden Reim, dem das auf den königlichen Geliebten gehnde Gleichnis vom goldgefaßten Edelstein sinnbildliche Bedeutung gibt:

du zierest mîne sinne und bist mir dar zuo holt;
nu merkent wie ich daz meine:
als edelez gesteine, swâ man daz leit in daz golt.

Das dritte Lied an die entfernte Geliebte *Ich grüeze mit gesange die süezen,* dessen gemischt daktylische vier- und dreigipflige Verse auf romanische Zehnsilber bzw. Sieben- oder Achtsilber zurückgehn, bildet, formal gesehn, einen Übergang zu der Gruppe derjenigen Minnesänger, die sich mit den Provenzalen in unmittelbarer persönlicher Begegnung, vielleicht in einer Art Wettstreit auseinandersetzten, wie es am staufischen Hof möglich war. Die Verbreitung einer Melodie, die die rhythmische Form von Sänger zu Sänger übermittelt, war in dieser Zeit der choralen Notenschrift, die nur die Tonhöhe, nicht die Dauer berücksichtigt,

im wesentlichen auf mündlichen Vortrag angewiesen, da auch der Text trotz seiner engen, eindeutigen Beziehung zur Melodie nicht über alle rhythmischen Einzelheiten Auskunft gibt. Heinrich, der — soweit die Überlieferung erkennen läßt — die daktylischen Drei- und Vierheber überaus frei behandelt, um die äußere Form ganz der inneren anzupassen, schickt der Geliebten das vierstrophige Lied *(disiu liet)*, damit es vor ihr gesungen wird. Um im einzelnen zu entscheiden, wieweit die Dichter der welschen Richtung, die mit Friedrich von Hausen (seit etwa 1170) beginnen, rein daktylischen Vers auch unter Beugen des Sprechtons durchgeführt haben, reicht die Überlieferung nicht aus. Die gemischt daktylischen Verse, die sich der Monotonie des fremden Maßes widersetzen, erfahren eine fortschreitende Regelung, insofern die zwei- und viersilbigen Takte die dreisilbigen immer mehr nur an bestimmten Versstellen ersetzen.

Friedrich von Hausen, einem freiherrlichen Geschlecht aus der Nähe von Kreuznach entstammend, gehört zum engsten Gefolge des staufischen Hofes. Er begleitet Barbarossa und Heinrich auf ihren Zügen und Heerfahrten und fällt auf der Kreuzfahrt Barbarossas im Jahr 1189. Die Klage um den *miles strenuus et famosus*, den *vir probus et nobilis, qui egregiae laudis et honestatis prae omnibus illo in tempore nomen acceperat*, hebt die unvergleichlichen Tugenden des an höchster irdischer Stelle bewährten Ritters hervor, der im Minnelied trotz begrenzter Möglichkeit der dichterischen Gattung mit dem gleichen Ernst um sittliche Erhöhung ritterlicher Lebensführung ringt, den wir in der erzählenden Ritterdichtung seit Hartmann kennen. Seine grundsätzliche Auseinandersetzung mit provenzalischer Dichtung bedeutet Bewußtwerden und gedankliche Klärung, die, in die Sitte des Minnesangs einbeschlossen und von dessen Vollzug gar nicht zu trennen, weit über die unmittelbar nachweisbare Wirkung von Lied zu Lied hinaus dem gesamten deutschen Minnesang zugute kam.



102. Kaiserpfalz Gelnhausen. Säulen der Palas-Arkaden.

Die Minneidee sittlicher Vervollkommnung, die Hausen verkündet, fordert nicht Abtötung des Triebes — damit wäre dem Minnesang die notwendige Voraussetzung der im Eros gründenden Minne genommen —, sondern harmonischen Ausgleich von Trieb und Ethos, Sinnlichem und Sittlichem, wobei dem Sittlichen die übergeordnete Rolle zufällt, der Bewegung des Triebes die Richtung zu geben. Hausen kommt zu der Einsicht, daß die Leiden der Minne nicht an der äußeren Gegebenheit der Neider und Merker haften, vielmehr, allem Zufall enthoben, in der

notwendigen Unerbittlichkeit der Herrin als Erzieherin zu hoher Minne begründet sind. Darum gilt es, das Leid der Ferne, das als Verlangen nach sinnlicher Vereinigung wohl gedämpft, aber durch Sehnsucht nach der Heimat vertieft, ergreifender denn je an unser Ohr dringt, entsagungsbereit auf sich zu nehmen und in *stæte* (perseverantia) — korrespondierend zur *güete* (bonitas animae) der Herrin — zu beharren, nicht im Schmerz zu versinken, sondern ihn geistig zu überwinden: sich an der Freude, die das 'Nahesein in Gedanken' gewährt, zu trösten:

Swie kleine ez mich vervâhe,
sô vröwe ich mich doch sêre
daz mir niemen kan
erwern, ichn denke ir nâhe
swar ich landes kêre.

den trôst sol si mir lân.
wil siz für guot enpfân,
daz fröut mich iemer mêre,
wan ich für alle man
ir ie was undertân.

Die Minne, die sich in unentwegtem, ständigen Anfechtungen ausgesetztem Streben — im Religiösen dem Stehn in der Welt vergleichbar — erfüllt, ist sich ihres Wertes bewußt. Minnedienst ist Stufe zu Gott, dem ritterlichen Dienst der Kreuzfahrt untergeordnet, aber durchaus mit ihm vereinbar. Hausen nimmt vom Standpunkt ritterlicher Ethik die Minne ernst genug, um ihr in seinem religiösen Weltbild einen festen Platz zuzuweisen. Ein Ritter, 'der vor der Gottesfahrt erschrickt', sich seiner höheren Pflicht entzieht, taugt auch nicht zum Minnedienst. Der Gedanke der Kreuzlieder, Gott an erster Stelle zu dienen und dann den Frauen, entspringt der nämlichen Frömmigkeit, die auch den Minneliedern im engern Sinn zugrunde liegt, der Auffassung, daß Gott die Frau in ihren Tugenden und ihrer Schönheit (*güete* und *getât*) ihm, dem Minner, zum Heil erschuf und daß dem Schöpfer dafür Preis gebühre. Die Bitte zu Gott, dem 'armen' Herzen in seiner Not beizustehn, hat in ihrem religiösen Gefühlsgehalt mit dem naiven Wunsche Dietmars, Gott möge die Geliebte bestimmen, sein Liebesverlangen zu erfüllen, nichts zu schaffen.

Hausens Auseinandersetzung mit den Provenzalen im Liedgehalt ist vom Wettstreit der Formen nicht zu trennen. Die Glättung des Verses nach provenzalisch-französischem Vorbild schreitet in der Lyrik rascher vor als in der Epik. Bei Hausen ist einsilbiger Innentakt so gut wie beseitigt. Die Bindung der Kadenz — die Regelung des Auftaktes beginnt erst — stellt einen hinreichenden Vorrat von Versarten zur Verfügung, zumal jetzt Zweitakter, Sechstakter und Verse von ungerader Taktzahl, nach welschem Muster geschaffen, neben den heimischen Viertakter treten, um dem Reichtum des provenzalischen Strophenbaus gewachsen zu sein. Die durch Symmetrien klar gegliederte Strophe der Frühzeit von eigenständiger Geschlossenheit ist auf dem Wege zu einem komplexeren, organischen und darum anschlußfähigen Gebilde. Zurückdrängen der Waisen und Durchreimen der Strophe, wobei Hausen sich häufig genug mit vokalischen Halbreimen begnügt, ist ein weiteres Zeichen romanischer, später wieder gelockerter Formherrschaft über die westlichen deutschen Dichter zwischen 1170 und 90. Hausen hat drei provenzalische Töne nachgebildet, sonst schafft er frei aus den durch Kenntnis der Fremdform vermehrten Bausteinen. Die Mehrstrophigkeit seiner Lieder bedeutet mehr als aneinandergereihte, von Strophe zu Strophe einsetzende Gefühls- oder Gedankenvariation über den gleichen eng begrenzten Fall oder gar Aufeinanderfolge isolierter, flüchtig erhaschter Einzelmomente alltäglichen Liebesgeschehens. Hausens Ringen nach Klarheit über die Bedeutung der Minne für die ritterliche Ethik offenbart sich nicht nur im Zusammenhang des Zyklus, sondern, wenn auch erst vereinzelt, im fortschreitenden Verlauf des einzelnen Gedichts.

Die provenzalische Minneidee, die Hausen seinem christlichen Weltbild einzuordnen trachtet, ist für **Heinrich von Veldeke** eine überkommene Lehre, die er seiner höfischen Umgebung in eindeutigem Beispiel und unmißverständlicher Prägung weitergeben will: *van minne komet ons allet gût: die minne maket reinen mût. wat solde ich sonder minne dan?* Minne bedeutet ihm Festigung und Veredlung der Freude, der *blîtscap*, die in natürlicher Lebensbejahung und Aufgeschlossenheit für die Natur, für die Schönheit der Frau, der *wale gedânen*, gründet. Ein Lied, das höfische Freude vor allem als Freude über die Natur zum Ausdruck bringt:

In den aberillen, sô die blûmen springen,
sô lôven die linden end grûnen die bûken,
sô hebben her willen die vogele end singen,
want si minne vinden aldâr si si sûken,
an her genôt: want her blîtscap is grôt;
der mich nie verdrôt:
want si swegen al den winter stille —

schließt im Hinblick auf die Leiden der Minne: Gott habe nie geboten, *dat nehein man gerne solde sterven.* Minnedienst erzieht zur Selbstbeherrschung, die Veldekes *minnesâleger Trojân* bis zur Gleichgültigkeit der Geliebten gegenüber treibt (s. S. 141), und beseitigt damit die Gefahr, die der *blîtscap* durch *dompheit*, nicht durch *ontrouwe* droht. Graue Haare, die der Dichter humorvoll für seine Person verteidigt oder nicht in Abrede stellt, sind Zeugnis für die *wîsheit* seines Alters, an die sich die Frauen eher halten sollten, als an unbeherrschte Jugend. Wie die heimische Lautform der Lieder Veldekes — im Gegensatz zur hochdeutschen Sprache seiner epischen Dichtung — spricht auch der Inhalt für enge Gebundenheit an Volkstum und nächste Umgebung. Aus dem persönlichen Gegenüber des Sängers sind auch die scherzhaften, meist einstrophigen Lieder zu deuten, deren Hineinnehmen von Alltäglichem durch Bild oder Gleichnis an lehrhafte Spruchdichtung erinnert.

Jedenfalls werden die dem Leben entnommenen Gleichnisse vom Baumkletterer und Spieler im Minnelied **Rudolfs von Fenis** als dem Stil des deutschen Minnesangs nicht gemäß empfunden, auch wenn man nicht weiß, daß der Schweizer Dichter sie zwei Kanzonen des zeitgenössischen Folquet von Marseille entnahm. Mit dem Lied *Nun ist niht mêre mîn gedinge wan daz si ist gewaltic mîn* griff der Sänger — wohl an einem Hof, an dem auch Provenzalen sangen — unmittelbar in das Geplänkel der Trobadors ein, stellt sich in seiner an Folquet gerichteten Entgegnung auf die Seite Peire Vidals und wird durch gemeinsame Gegnerschaft veranlaßt, in dessen Ton einzustimmen, d. h. seine musikalisch metrische Form nachzubilden. Für Fenis ist nicht nur die provenzalische Minneidee im allgemeinen, sondern das einzelne Trobadorlied in seiner lebendigen provenzalischen Verwurzelung und Verflochtenheit so weit Voraussetzung, daß ein ihm ursprünglicher Ansatzpunkt innerhalb seiner Dichtung fehlt und die rationelle Beschränkung auf das minne-ethische Thema geduldigen Ausharrens, *langen bîtens* geradezu dogmatischen Charakter hat. So ist bei ihm das Verhältnis zur Kunst des Trobadors durchsichtiger und greifbarer als bei irgendeinem andern Minnesänger, und insofern auch zu Aufschlüssen über ihn hinaus geeignet, als Fenis innerhalb der 'welschen Gruppe' zwischen 1170 und 90 keineswegs darin eine Ausnahme bildet, daß er deutsches Sprach- und Formgefühl weitgehender als die übrigen dem fremden Formideal opfert. Wohl verwendet er den daktylischen Viertakter reichlicher als die andern westlichen Dichter, aber in einer dem deutschen Sprachempfinden so weit angepaßten Form, daß harte Verstöße gegen den natürlichen Sprachfall, wie sie bei dem Elsässer Ulrich von Gutenburg begegnen, gemieden werden. Auch in seinen beiden alternierenden Tönen hält er sich von Tonbeugungen, wie sie Veldeke zuläßt,



frei. Und obwohl sein jambisches Sechstakterlied den Auftakt streng durchführt, kann nicht behauptet werden, daß er unter dem Zwang romanischer Form in der Regelung des Auftakts weiter vorgeschritten wäre, als der Dichter aus niederfränkischer Grenzlandschaft. Wie der Schweizer Dichter reimt auch Veldeke jeden Vers, meidet die unpaarige Waise, die sich auf der Frühstufe des Minnesangs großer Beliebtheit erfreute. In der Beschränkung auf zwei Reimklänge in einer Strophe übertrifft Veldeke nicht nur Fenis, sondern auch die übrigen Dichter der Gruppe und verwendet als einziger unter ihnen nach welschem Vorbild das Strophenbindemittel der Körner, in denen innerhalb einer Strophe nicht durch Reim gebundene Verse, die an entsprechender Stelle jeder Strophe wiederkehren, untereinander reimen.

Im bairisch-österreichischen Gebiet sind Hartwig von Rute und Albrecht von Johansdorf die ersten, die erneutem Andrang der welschen Strömung weiter nachgeben. Von Rute ist ein kunstvoller Ton aus gemischt daktylischen Zwei-, Drei- und Vierhebern überliefert, dessen Inhalt mit Nachdruck darauf hinweist, wie zum mindesten im deutschen Südosten ein von der Überlieferung nur zufällig — in diesem Fall vielleicht um der strophischen Form willen — beachtetes ritterliches Liebeslied fortbesteht, das höfische Verhüllung und gedämpften Ton des gesellschaftlichen Liedes in unmittelbarer Aussage durchbricht:

Als ich sihe daz beste wîp,
wie kûme ich daz verbir,
daz ich niht umbevâhe ir reinen lîp
und twinge si ze mir.
ich stân dicke ze sprunge als ich welle dar,
sô si mir sô suoze vor gestêt.
næme sîn al diu werelt war,
sô mich der minnende unsin ane gêt,
ich möhte sîn niht verlân,
der sprunc wurde getân,
trûwet ich bî ir einer hulde
durch disen unsin bestân.

Daß wir gerade im deutschen Südosten mit dem Fortbestehn eines von der schriftlichen Überlieferung kaum beachteten ritterlichen Liebesliedes und mit dessen stets möglicher Wirkung auf das höfische Minnelied zu rechnen haben, legt auch die Dichtung des im Dienst des Passauer Bischofs stehnden Albrecht von Johansdorf nahe. Seine Beziehung zum Liebeslied, von der Auffassung eines entwicklungsgeschichtlichen Nacheinanders des höfischen Minnesangs gar nicht in Betracht gezogen, bedarf ernstlicher Erwägung, bevor die Frage nach seinem Verhältnis zu Walther oder Morungen, geschweige denn zur lateinischen Liebesdichtung entschieden werden kann. In dem Aufgesang *Swâ zwei herzeliep gefriundent sich unde ir beider minne ein triuwe wirt, die sol niemen scheiden, dunket mich, al die wîle unz si der tôt verbirt,* in der Wendung *lebt mîn herzeliep od ist er tôt,* auch wohl in einzelnen Prägungen wie *herzevrouwe* usw. fühlen wir die Natürlichkeit und Wärme des Liebesliedes, die, verstärkt durch geistliche Wendungen, in der Frömmigkeit des Dichters ihren Rückhalt findet. Trotzdem ist Albrechts überlieferte Dichtung Minnesang. In dem Lied, dessen kunstvoller Dialog dem Provenzalen Malaspina nachgebildet ist, tröstet die Herrin 'Ihr sollt nicht ohne Lohn bleiben', um dann auf die Frage *wie meinet ir daz, frouwe guot?* in überraschender Eindeutigkeit, die das Lied beschließt, zu antworten: *daz ir deste werder sît und dâ bî hôchgemuot.* Aber Albrechts Frömmigkeit, die die Minne als Tilgerin der Sünde und der Geliebten Zorn so schwer wie Gottesfluch über die Heiden, wie Gottferne empfindet, ist sich dessen bewußt, daß die Tugendhaftigkeit der Herrin, die nicht etwa wie bei Dietmar noch der Vollendung durch die Minne bedarf, auf göttlichen Beistand angewiesen ist. Dem Dichter, der so unerbittlich zum Kreuzzug auffordert und sich vertrauensvoll der Führung Gottes überläßt, kann Minne den Entschluß zum Kreuzzug erschweren, aber nicht ernstlich in Frage stellen. Für ihn ist die Gefahr einer Schuld,

zu der die Minne gegenüber der Pflicht des ritterlichen Gottesstreiters verleitet, nicht mehr vorhanden. Wie Hartmann für seinen toten Herrn, erbittet Johansdorf die Hälfte des dem Kreuzfahrer zufallenden Gotteslohns für die Geliebte. Ihr gilt beim Erwachen sein erstes Gebet, wie auch sie den in der Ferne kämpfenden Geliebten unter Gottes Schutz stellt. Unterordnung nicht nur der Minne, sondern auch der Liebenden unter Gott, durch den immer wiederkehrenden Kreuzzugsgedanken mit dem Blick auf das Ende, wandelt die Unnahbarkeit der Herrin in herzliche Zuneigung. Die unproblematische Selbstverständlichkeit, mit der Johansdorf den Gedanken erzieherischer Minne mit Gegenseitigkeit der Neigung vereinbar hält, entspringt seiner persönlichen Erfahrung, die die von sinnlicher Begierde nicht gefährdete Minne zur Frau als caritas erlebt und die Transzendenz der Erfüllung auf diesem Weg gesichert weiß. Minne verliert bei Johansdorf ihre Eigenständigkeit, nachdem Hausens wertende Einordnung in das christliche System das Gegensätzliche der weltlichen Kulturidee zum kirchlichen Heilsweg zu beseitigen trachtete.

Fast zwei Jahrzehnte nach Hausens Liedern macht sich der Thüringer Heinrich von Morungen die provenzalische Dichtung so zu eigen, daß er in souveräner Beherrschung ihrer Gedanken und Form die welsche Richtung des deutschen Minnesangs zu ihrer künstlerischen Höhe und damit zur befreienden Vollendung führt. Nähe zum Trobadorlied in seiner Analogie zum kirchlichen Hymnus gibt der Dichtung Morungens stärker den Charakter des Frauenlobes und Preisliedes, als wir es sonst im ältern Minnesang finden. Auch wo Klage ganz überwiegt, wie in dem Lied mit dem Kehrreim *ôwê*, bricht doch schließlich — darin dem geistlichen Bittgesang vergleichbar — der Lobgesang oder der Wille zu solchem durch: *her umbe ich niemer doch verzage, ir lop ir êre unz an mîn ende ich sage*, als sei damit erst das Minnelied als solches bestätigt. Die Aufgabe des Preisens und Verherrlichens gibt in Analogie zu gottesdienstlichem Lob dem Dienst des Minnesangs eine das ganze Leben erfüllende Bedeutung, die Morungen mehr im Hinblick auf den Gegenstand der Verehrung als auf die vorbildhafte gesellschaftliche Wirkung durch die gar nicht so selbstbewußt gemeinte Wendung umschreibt: *wan ich durch sanc bin zer welte geborn*. Der Sang, der die Schönheit der Geliebten preist, — *schône unde schôner und schône aller schônist ist si, mîn frouwe* — und ihre Tugenden, nach provenzalischer Art insonderheit gesellschaftliche Tugenden besingt — *Sist zallen êren ein wîp wol erkant, schôner gebêrde, mit zühten gemeit, sô daz ir lop in dem rîche umbe gêt* — quillt aus dem Grunde der Freude. Darum verpflichtet der Dienst des Sängers trotz aller Unerbittlichkeit der Herrin — unerbittlicher als Gott und schwerer zum Mitleid zu stimmen als die Gesellschaft — zur Freude: *sanc ist âne fröide kranc*. Freude und Glücksgefühl geben den Liedern, in denen Morungens Kunst ihren Höhepunkt erreicht, den hymnischen Ton:

In sô hôher swebender wunne
sô gestuont mîn herze an fröiden nie.
ich var alse ich fliegen kunne
mit gedanken iemer umbe sie,
sît daz mich ir trôst enpfie,
der mir durch die sêle mîn
mitten in daz herze gie —

den Walther von der Vogelweide als wesensverwandt empfindet. Nur einmal bildet Morungen eine Trobadorstrophe unmittelbar nach, sonst baut er selbständig, indem er über fremde Versformen ebenso frei schaltet wie über heimische, so daß seine Strophen nicht den Reiz des Neuen, wohl aber des Fremdartigen und Spielerischen, das Schulmäßige verlieren.

Sprache und Motive zeigen, daß es nicht um äußere Übernahme von Einzelheiten, sondern um eine Haltung geht, daß die Bilder und Vergleiche, zu denen die Provenzalen Anlaß geben,



in der mit ihnen gemeinsamen, gottesdienstlicher Verehrung analogen Huldigung des Frauendienstes verwurzelt sind. Wie Ulrich von Gutenburg im prunkend rhetorischen Stil seines Minneleichs, der mehr mit dem provenzalischen Descort als unmittelbar mit der lateinischen Sequenz wetteifert, seine Herrin *mîn anebete* (Gegenstand der Anbetung) nennt, so hebt Morungens überschwenglicher Jubel die Geliebte gerade in demjenigen Lied zur Himmelskönigin empor — *Hôher wîp von tugenden und von sinne, die enkan der himel niender umbevân* —, in dem er sich provenzalischen Gedanken und Motiven am stärksten hingibt. Die geistlichen Bilder geben Morungen im deutschen Minnesang eine Sonderstellung, unter den Epikern nur mit derjenigen Gottfrieds vergleichbar. Wenn es von der *lieben frouwen* heißt, daß sie, ohne zu versehren — *si kam her dur diu ganzen ougen sunder tür gegangen* —, in das Herz drang, kann der Gedanke an das Wunder der Empfängnis durch das Ohr der Jungfrau nicht fern gelegen haben. Daß sich Minne im Jenseits in der höfischen Form des Dienstes fortsetzt — *iuwer minne hât mich des ernôtet daz iuwer sêle ist mîner sêle frouwe* —, ist steigerndes Bild irdischer Liebe, nicht Verwandlung in himmlische. Auch im Motiv der Freude über den Aufgang der Sonne nach langer sorgenvoller Nacht, das der geistliche Morgengesang immer wieder variiert, wird Irdisches durch Geistliches erhöht. Darum wird man, vom Provenzalischen kommend, auch sonst bei den für Morungen charakteristischen Bildern des Lichts und der Gestirne, die die strahlende Schönheit der Geliebten feiern, die Möglichkeit solcher Intensivierung erwägen müssen. Die Geliebte leuchtet wie die Sonne, ist die Sonne selbst, von der der Liebende, dem Monde gleich, sein Licht empfängt. Die Geliebte ist Morgenstern und Sonne, am hohen Mittag unerreichbar fern, den Liebenden, der auf den Niedergang am Abend hofft, in ihrem Bann haltend:

Wâ ist nu hin mîn liehter morgensterne?
wê waz hilfet mich daz mîn sunne ist ûf gegân?
sist mir ze hôh und ouch ein teil ze verne
gegen mittem tage unde wil dâ lange stân.
ich gelebte noch den lieben âbent gerne,
daz si sich her nider mir ze trôste wolte lân,
wand ich mich hân gar verkapfet ûf ir wân.

Leuchtendes Gestirn ist Liebe der Ferne und Liebe des Verzückten. Als visionäre Lichtgestalt erscheint die Geliebte dem Einsamen, bezaubert ihn als Venus, Göttin und Gestirn zugleich. Die Distanz der Schau, ob Traumbild oder Vision oder Erinnerung an das nächtliche Lichtwunder ihres Leibes, die Begnadung des Niederen durch ein Höheres, das Wunder der Empfängnis des Mannes nicht der Frau läßt auch für diesen engern Bezirk des Dichterischen auf Erhöhung durch Religiöses schließen.

Nicht Anschaulichkeit als solche für die Darstellung der Geliebten, die Situation ihrer Erscheinung usw. ist an Morungens Kunst das ihn vor andern Kennzeichnende und Wesentliche, sondern die visionäre Kraft der Bezauberung und Entzückung, die den anschaulichen Elementen innewohnt und im Lied *Ich hôrte ûf der heide lûte stimme und süezen sanc* die drei Bilder der singend Tanzenden, der über den Tod des Geliebten Weinenden, der an der Zinne den Geliebten Erwartenden zur Einheit von suggestiver Stimmung zusammenschließt. Das mystische Erleben höfischer Minne gibt dem sprachlichen Ausdruck eine aus Provenzalischem, Geistlichem und Antikem gespeiste sinnliche Fülle, die Äußerungen des Unmuts durch scherzhaft gemeinte Bildlichkeit dämpft und, durch die Musikalität der Klangform unterstützt, im gleichzeitigen Minnesang etwas Einmaliges, für Morungen durchaus Persönliches bedeutet.



103. Melodie zu Morungens ‚Ich bin keiser ane krone'. Handschrift der Carmina Burana. Anfang des 14. Jahrhunderts.

Mag metrisch musikalische Form auch noch so sehr den Sinn einer einzelnen Aussage unterstützen, in der Entfaltung ihres Reichtums und Schmucks fühlt sie sich durchaus als selbständige Kundgabe der Verehrung und in diesem Ziel dem Gehalt des Liedes als Ganzem verbunden. Morungens Reimkunst bedeutet eine bis dahin in deutscher Lyrik unbekannte Klangfülle, sei es, daß romanische Durchreimung von Auf- und Abgesang (Zweiklängigkeit) und Fermatenreim erst jetzt in deutscher Verskunst Leben gewinnt, oder daß sogenannte Vorreime den Reim tiefer in den Vers hineinziehen, Binnenreime die Verszäsur hervorheben und so zu reicherer Melodik und Verzierlichung beitragen. Einheit der Gedankenverbindung und des Gefühlsverlaufs eines mehrstrophigen Liedes spiegelt sich auch im Schmuck der Rhetorik und des Verses, mögen nun die Strophen verknüpft sein durch Wiederkehr bedeutungsvoller Worte (*fröide* und *wunne; frouwe; herze*), durch gemeinsame Reimausgänge, durch gleiche Reimworte in verschiedener grammatischer Form, durch Wiederaufnahme von Reimen früherer Strophen in der Schlußstrophe, durch gleiche Anfangsworte oder andere Bezüge der Strophenanfänge, durch parallelen Satzbau usw. Offenbar waren diese Bindemittel ursprünglich konsequenter durchgeführt, als es nach der späten Überlieferung der Sammelhandschriften den Anschein hat. Läßt schon die metrische Form auf hohe musikalische Begabung des thüringischen Dichters schließen, so besitzen wir in der Komposition eines lateinischen Liedes der Carmina Burana, zu dem eine Strophe Morungens gestellt ist, vielleicht ein unmittelbares Zeugnis seiner Kunst (s. Abb. 103). Schwerer erkennbar als die Tendenz zum einheitlichen Liede sind die mehr auf Formalem als auf Inhaltlichem beruhenden Bezüge der Lieder untereinander. Je feiner die Fäden, die von Lied zu Lied gesponnen sind, desto enger die Verbindung von Sänger und Gesellschaft. Die Intimität der Anspielungen von Lied zu Lied setzt für Morungen, der am Hof des mit dem Landgrafen Hermann verwandten Markgrafen Dietrich von Meißen sang und von dort aus weit über die mitteldeutsche Landschaft hinaus auf die Dichter seiner Zeit wirkte, längeres Verweilen in ein und demselben gesellschaftlichen Kreis voraus. Deutlicheren Einblick in das gesellschaftliche Verwurzeltsein des Sängers gewährt der Minnesang Reimars, der, vielleicht früh aus dem Elsaß nach Österreich kommend, den Wiener Hof zu dauerndem Aufenthalt erkor.

Jahrelanger Aufenthalt am Wiener Hof ist Voraussetzung für den Zyklus Reimars, von dem nach Beseitigung fremder Zutaten 31 Lieder — nur wenige Lieder stehn außerhalb — erhalten sind. Daß der Zyklus, auf den der Minnesang als Gesellschaftskunst zielt, bei

Reimar mehr als bei irgendeinem andern Minnesänger, soweit sich aus dem Überlieferten schließen läßt, zur geschlossenen künstlerischen Einheit ward und als solche Geltung heischt, so daß das Einzellied voll nur auf dem Weg über das zyklische Gesamtkunstwerk verstanden werden kann, beruht auf der ausschließlich gesellschaftlichen Substanz des Reimarschen Liedes, die sich schlechterdings nicht überbieten ließ. Am sichtbarsten tritt bei Reimar der zyklische Zusammenhang am Inhaltlichen zutage, am Verlauf des Werbens von unbeherrschter offener Äußerung sinnlichen Begehrens zu verhüllender Andeutung, wozu die Herrin durch unerbittliche Verbote, die den dienenden Sänger auf immer härtere Probe stellen, mit Rücksicht auf ihre gesellschaftliche Umgebung erzieht. Denn darüber lassen die monologischen Äußerungen der dem Zyklus periodisch eingeschalteten Frauenlieder keinen Zweifel und bringen es dem Hörer immer wieder zum Bewußtsein, daß sie den ritterlichen Sänger, ohne daß er es wissen darf, heimlich liebt, daß sie ähnliche Wünsche hegt wie er, daß sie selbst unter ihrer angenommenen Härte leidet und in ihrer Erzieherrolle unsicher werden kann. Aber darin schwankt sie keinen Augenblick, daß sie sein Begehren nie erfüllen wird, wie umgekehrt er selbst nie aufhören kann zu hoffen und seine Bitte immer wieder vorzutragen.

Reimars Lieder sind Bitten und Klagen, ganz und gar auf den Zustand des leidenden Sängers gerichtet, darauf beruht ihre Einheit und der inhaltliche Zusammenhang des Zyklus, in dem Lobpreis der Herrin ganz zurücktritt. *Ich sprich iemer, swenne ich mac und ouch getar, 'frowe, wis genædic mir'. si nimt mîner swachen bete vil kleine war* — setzt der Zyklus ein, im Wagnis seiner Bitte und ihrer Ablehnung die für alle Lieder grundlegende Haltung von Sänger und Herrin kennzeichnend. Er beteuert die Aufrichtigkeit seiner Worte und seines Dienstes. Seitdem er sie sah, ist alle Unbeständigkeit von ihm gewichen. Aber was hilft ihm seine *stæte*, der er in spätern Liedern Schuld an seinem Leiden gibt. Die Trennung erhöht sein Leid durch eifersüchtige Gedanken, daß die Herrin an den Liedern anderer Gefallen findet. 'Sie lügen', ruft er erregt, er allein spreche die Wahrheit. Nur ein kurzes einstrophiges Lied der Freude über bevorstehnde Heimkehr, die ihn mit neuer Hoffnung erfüllt, unterbricht die Klage. Es folgt bittere Enttäuschung über ihre Teilnahmlosigkeit: *si was ie mit fröiden und lie mich in den sorgen sîn* oder in schmerzhafter Verallgemeinerung: *ich gesach ein wîp nâch mir getrûren nie.* Er weiß nicht, wie verwandt sie ihm in Wirklichkeit empfindet, da sie ihre wahren Gefühle nur im Monolog äußern darf. Sonst würde er den Mut haben, ihr seinen 'Willen' kundzutun; er entschließt sich dazu, selbst auf die Gefahr hin, daß sie zürnt: *nu wil ichz tuon swaz mir geschiht. ein reine wîse sælic wîp lâz ich sô lîhte niht.* Nichts kann ihn von ihr vertreiben, auch nicht ihr Zorn; mit diesem Entschluß bricht unmittelbarer Lobpreis durch.

Das nächste, mit ungewohnter Bewegtheit einsetzende Lied preist die Herrin — *diu sich schône kunde tragen* —, die ihn von Anfang an in ihren Bann zog, deren Anblick höchste irdische Freude — *mîn ôsterlîcher tac* — bedeutet. Im folgenden Lied steigert er das Lob der Tugenden seiner Herrin, in deren Dienst er gegen jede Versuchung gefeit ist, auf Kosten andrer Frauen und des Preises ihrer Sänger: *lob ich si sô man ander frowen tuot, dazn nimet eht si von mir niht für guot. doch swer ich des: sist an der stat dâs ûz wîplîchen tugenden nie fuoz getrat — daz ist in mat.* Als Walther gegen diese Übertreibung Einspruch erhebt und gleichzeitig den Kußdieb zu *gefüegerem* Werben mahnt, setzt er sich gegen den Vorwurf der *unmâze* seines Lobs zur Wehr und gibt dem Spötter das *ungefüege* zurück. Walther dichtet dann ein paradigmatisches Loblied, das auf jeden Vergleich der Besungenen mit andern Frauen verzichtet und fordert zum Wettkampf heraus — *lob ich hie, sô lobe er dort* —, in dem Reimars berühmtes Preislied wenn auch nicht als unmittelbares Gegenstück zu dem vorher gesungenen Lied Walthers



entsteht. Tatsächlich verkündet die mittlere Strophe *Sô wol dir, wîp, wie reine ein nam* Frauenlob im allgemeinen, bleibt aber durch die Art, wie die weiblichen Tugenden hervorgehoben werden und die Geliebte nach ihrem Verhalten einbezogen wird, an der hypothetischen Form Reimarscher Reflexionspoesie haften. Aber daß sich Reimar hier von der verletzenden Ausschließlichkeit, die nur das Idealbild der eignen Herrin gelten läßt, frei macht und in 'von Herzen kommenden' und darum auch zu Herzen gehnden Worten der *hôhen werdekeit* der Geliebten seine eigensüchtigen Wünsche opfert, gibt dem 'Preislied' in den Augen des Dichters und wohl auch der Gesellschaft eine überragende Bedeutung, die Walther in seiner Totenklage noch einmal hervorhebt.

Um so überraschender, daß das nächste Lied des Zyklus sich in heftigen Anklagen gegen die Herrin ergeht, deren Grund aus späteren Liedern nachträglich zutage tritt. Wie sich die häufig wiederkehrenden Worte *genâde, trôst* und *wân, leit, zorn* und *haz* im Verlauf des Zyklus mit Substanz und konkreter Anschauung füllen, so muß hier ein ganzes Motiv aus den kommenden Liedern Zug für Zug mehr aus Andeutungen als eindeutigen Aussagen aufgelesen und zusammengestellt werden. Zustimmende und ablehnende Äußerung der Zuhörer, in den Vorgang mählichen Klärens und Enträtselns hineingezogen, wird auf das Fortdichten des Zyklus Einfluß gewonnen haben. Der Dichter entscheidet das Für und Wider der Meinungen durch bündige Aussage des Liedes, bis ein anderer Dichter der Gesellschaft in ebenso bündiger Form Einspruch erhebt und damit die Frage noch einmal aufrollt.

Das dem Preislied folgende Lied setzt voraus, daß die Herrin, durch das Lied des Sängers zum ersten Male tiefer berührt, an ihn die Frage stellt, welche *genâde* er begehre, worauf er in seinem Glück allzu unverhüllt und offen Antwort gibt. Erzürnt über sein unhöfisches Benehmen will sie ihn nicht mehr vorlassen. Nach den Vorwürfen der ersten Erregung zieht er sein Vergehn ins Scherzhafte, indem er *bî ligen* auf Probe vorschlägt, doch ohne Erfolg. Der Zorn der Herrin ist nicht so rasch zu besänftigen, er bleibt weiter von ihr ausgeschlossen: *mîner ougen wunne lât mich nieman sehen; diu ist mir verboten gar.* Er wendet sich gegen die Verleumder, die durch böswillige Deutung seiner Wahnliebe als Wirklichkeit — nur *in gedanken* lag er *schône* — die Herrin zu ihrem Verhalten zwangen, fühlt sich aber auch selbst an seinem Unglück schuldig, da er, ohne auf die gesellschaftliche Umgebung Rücksicht zu nehmen, allzu freimütig begehrte, was er verschwiegen haben sollte. Zu größerer Selbstbeherrschung entschlossen, will er künftig zum Gerede der Gesellschaft schweigen, der Herrin keine Vorwürfe machen und dort nicht fragen, wo ihm von vornherein eine Antwort unerwünscht ist. *Des einen und deheines mê wil ich ein meister sîn die wîle ich lebe; daz lop wil ich daz mir bestê und mir die kunst diu werlt gemeine gebe, daz niht mannes kan sîn leit sô schône . . . getragen.* Reimar hat sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß das Leid der Liebe um ihrer Freude willen ertragen werden muß. So will er auch den *haz*, d. h. das Verbot der Herrin, sie nicht zu sehen, *ze fröiden nemen.* Bedeutsam, daß die Wendungen, die das Vergehn des Sängers stufenweise klären, auch weiterhin in der Form des Schuldbekenntnisses vorgebracht werden.

Als die Herrin durch einen Boten sagen läßt, daß sie ihr Verbot aufhebt, falls er auf den Vortrag seiner Lieder (*rede*) verzichtet, sieht er sich außerstande, diesem Ansinnen zu willfahren und weiß sich nunmehr ganz auf ihre Gnade angewiesen. Meint die personifizierte Gnade, die sich ihm verborgen hält, die Geliebte, so will die Bitte um Gnade in dieser allgemeinen, nur der Geliebten voll verständlichen und darum sie nicht verletzenden Form den alten Wunsch aufrecht erhalten. In solchem Zustand demütiger Unterwerfung bringt eine Begegnung unter vier Augen, die er, sprachlos vor Freude, ungenutzt vorübergehn läßt, neuen Kummer. Aber

er weiß sein Leid *mit zühten* zu tragen und sich vor der Gesellschaft zur Freude zu zwingen. Der Frühling erfüllt ihn mit neuer Hoffnung, daß er sich zum Preis der Geliebten aufrafft. Aber diese Stimmung ist nicht von Dauer. Der wahre Grund der Freude fehlt. Und da er keine frohen Lieder singen kann, und seine Klagen verdrießen, entschließt er sich seinem frühern Vorsatz entgegen nun zum Schweigen. Aber es bleibt die Hoffnung auf Gnade. Könnte er ihr in der Rolle eines Narren dienen, dem man seine Worte nicht zum Bösen auslegt!



104. Reimar der Alte. Große Heidelberger Liederhandschrift. Anfang des 14. Jahrhunderts.

Mag er nun schweigen oder sprechen, beides ist vergeblich. So rettet er sich durch Dialektik in einen Zustand des Verzichts, in dem er sich von den Wünschen seiner Sehnsucht frei wähnt: *mîn leben dunket mich sô guot; und ist ez niht, sô wæne ichs doch. daz tuot mir wol: waz wil i's mêre? ichn fürhte unrehten spot niht alze sêre und kan wol lîden bœsen haz. solt i's alsô die lenge pflegen, in gertes niemer baz.* Die Geliebte wohnt in seinem *sinne*, d. h. in seinen Gedanken und scheint ihm dort innerlicher zu eigen als nur in seinem Herzen. Umgekehrt wie früher ruft er sich jetzt nur die Lichtseiten seiner Liebe rühmend ins Gedächtnis und findet in ihr Genüge. Aber noch immer kann sich die Geliebte nicht entschließen, das Redeverbot aufzuheben, so daß er in neuer Klage, aber voll Hoffnung zur Entscheidung drängt. Erst das nächste, *Mir ist vil wê* einsetzende Lied über seinen *langen kumber*, sein *langez leit*, sein *langez klagen* vermag die Herrin zu erweichen, daß sie das Verbot, das ihm *dur sîn selbes güete* auferlegt und von ihm befolgt wurde, fallen läßt. Die Teilnahme, die sie seinem Leid innerlich entgegenbringt, läßt keinen Zweifel, daß sie ihn nicht *durch ungefüegen haz*, sondern *durch* ihres *lîbes êre* verwies. Sie rühmt seinen Gesang und will ihn hören; aber Gewährung seiner Wünsche wird ihm nie zuteil werden. So ist auch das Lied, das er jetzt auf ihr Geheiß anstimmt und mit allen Mitteln seiner Kunst ausstattet, nur erneutes Klagen seiner 'alten Not'. Sein Leid ist zu groß, als daß es sich noch steigern ließe. Der Sommer hat keine Gewalt mehr über ihn, nur die Geliebte könnte helfen. Aus höfischer Rücksicht will er den Grund seiner Trauer verschweigen: *swer wîbes êre hüeten wil, der bedarf vil schœner zühte wol.* Das letzte Lied, in dem der Zyklus ausklingt, betont die erreichte Stufe höfischer Sittlichkeit mit allem Nachdruck. Trotz dem unvergleichlich schweren Leid, das er erduldet, trägt er der Gesellschaft gegenüber frohe Miene zur Schau und weiß seine Liebesklage soweit zu mäßigen, daß man darin keinen Vorwurf gegen die Geliebte sehn kann. Nicht sie — er selbst nur bedingt —, sondern die *stæte*, die Grundtugend des Minners, ist an seinem Leid schuldig. Erst der Tod, wenn die Geliebte aufhört zu erfreuen und zu schmerzen, bringt das Ende seines Leids: *volende ich eines senede nôt, sin tuot mir mê, mag ichz behüeten, wol noch wê.*

Die durchgehnde Bewegung und Steigerung des Zyklus, soweit sie im Inhalt-

lichen zutage tritt, ist nicht auf Erfüllung gerichtet — sie bleibt immer gleich fern, — sondern auf Erziehung durch höfische Minne, durch die Leiden der Minne. Die Leiden, die im letzten Lied ihren Höhepunkt erreichen — *ich stân aller fröiden rehte hendeblôz* —, werden vernunftmäßig bejaht. In seltsamem Kontrast zu dem aufs äußerste idealisierten Bild der Frau, dessen menschliche Zugeständnisse an die konkrete Wirklichkeit dem Liebenden verborgen bleiben, kreisen die sinnlichen Wünsche des Minners nach wie vor um das alte Ziel. Bis zuletzt stehn Ethos und Trieb unvereinbar einander gegenüber; die dialektische Bemühung, sie in Einklang zu bringen, ist leicht zu durchschauende Scheinlösung. Reimars Minnelieder sind Klagen. Lob ist, wie der Verlauf des Zyklus deutlich zeigt, etwas nur Vorübergehndes, auf Grund einer vom Verstand gegebenen, der Erwähnung bedürftigen Voraussetzung, aber nicht Ausdruck einer Hochstimmung der Seele, die in der Gewißheit innerer Verbundenheit gründet. Innerhalb des Zyklus ist das 'Preislied' Reimars, dessen Rühmen sich auf eine einzige Strophe beschränkt, eine wichtige Stufe auf dem Wege der Selbstüberwindung, aber nicht überragender Gipfel; der bestimmt sich aus der höfischen Haltung der Klage, die am Ende des Zyklus ihre höchste Vorbildlichkeit erreicht. Empfindet man Reimars Selbstdarstellung im Verlauf des Zyklus, in ihrer durchscheinenden Art der inneren Handlung des höfischen Romans vergleichbar, als gotische Linie, so darf das Zurücktreten des Frauenlobs hinter der Klage mit dem Überwiegen des Menschbezogenen in geistlichen Dichtungen jener Zeit verglichen werden.

Von den höfischen Tugenden, die sich der Minner im Ausharren seines Dienstes erwirbt, tritt beim Sänger zuchtvolle Selbstbeherrschung gegenüber der Gesellschaft vor allem in der Kunst verhüllender Andeutung zutage, die jeder höfischen Form der Frauenhuldigung und des Werbens, ganz allgemein des gesellschaftlichen Umgangs und der Sitte zugrunde liegt. Reimar hat diese gesellschaftliche Kunst feiner und raffinierter ausgebildet als irgendein Sänger vor und nach ihm. Wie sehr Reimar an diese gesellschaftliche höfische Umgangssprache anknüpft, sie verklärend überhöht, zeigt schon der Gebrauch der Worte *rede* und *sprechen*, die bei ihm sowohl liedhaftes Werben um die Gunst der Herrin wie mündliche Unterredung mit ihr bedeuten, ohne daß diese Bedeutungen immer klar geschieden werden könnten. Leiden, von der Herrin zur Strafe auferlegt, erziehen den Sänger, seine offen und eindeutig vorgebrachten Wünsche leiser und verhüllter, in einer nur dem Eingeweihten verständlichen Form auszusprechen. Um Konkretes durch Allgemeines anzudeuten, bedarf es einer Reihe dem Hörerkreis als bekannt vorauszusetzender, von Reimar in einer Liedfolge auseinander entwickelter Situationen, auf die angespielt und bezogen werden kann, außerdem in hohem Maß einer sprachlichen Leichtigkeit und Beweglichkeit des Variierens und Abwandelns, um bei oft wiederholtem Bezug Eintönigkeit und formelhafte Erstarrung, d. h. hier Zusammenfall von Wort und Gemeintem und damit Eindeutigkeit für jedermann zu vermeiden. Dadurch daß Reimar nicht zu einem literarischen, bereits in dichterischer Sprache eindeutig festgelegten Motiv: etwa des Tristan, der Eneide oder gar des im Volkstümlichen verwurzelten Tageliedes greift, Rollenpoesie im weitesten Sinne meidet, sondern, um von vornherein allem Unhöfischen, Lauten und irgendwie Auffälligen aus dem Weg zu gehn, einen von der höfischen Gesellschaft vorgeformten Zug des Lebens, wie er tagtäglich begegnen konnte, in den Bereich der Dichtung erhebt, war mit dem Motiv die verhüllende Tendenz seiner sprachlichen Form bereits gegeben.

Die Kunst des Variierens, wie sie Reimars andeutungsreiche Sprache voraussetzt, von Gottfried als *wunder . . . sô maneger wandelunge* gerühmt, kommt nicht nur in Satz und Wort, auch in Strophe und Vers, im Motiv zum Ausdruck. Variation, die immer wieder auf den Typus weist, der abgewandelt wird, schafft Bezüge des Wortes, des Klanges, des Motivs, des

Strophenbaus, die sich nicht nur von einem Lied zum folgenden, sondern innerhalb des Zyklus beliebig hin und her erstrecken, rückwärts und vorwärts weisen, besonders zahlreich dort, wo zwei Lieder aus gleicher oder entgegengesetzter Stimmung erwuchsen, im Verhältnis von Frage und Antwort stehn, oder wo eine Gruppe von Liedern in ein einzelnes einmündet. Je weiter man im Zyklus fortschreitet, desto größer die Möglichkeit an Bezügen, die gesteigerte Fähigkeit variierender Sprachkunst ausnutzt, um sie in immer umfangreicheren syntaktischen und strophischen Gebilden zur Geltung zu bringen.

Nur als Glied des gesellschaftlichen Kreises, dem der Zyklus durch Vollzug oder durch Erinnerung an frühere Lieder gegenwärtig ist, hat man teil an dem Verständnis des einzelnen Liedes. Weitere Verbreitung über den engen Kreis des Wiener Hofes hinaus, der die Entstehung der Lieder Reimars miterlebte, war an die zyklische Form gebunden, die jedem Einzellied seinen festen Platz anwies, auch diejenigen Lieder Walthers enthielt, die durch ihre deutlichen Bezüge zum ursprünglichen zyklischen Verband gehörten. Reimars Lieder sind ein Beispiel, wohl ein äußerstes Beispiel, wie eng begrenzt der Kreis sein konnte, in dem die beziehungsreiche Sprache eines hochhöfischen Minneliedes, auf der doch ein Hauptteil seiner Wirkung beruhte, verstanden wurde. Mag Ulrich von Lichtenstein Reimars Lieder in ihrer ursprünglichen zyklischen Ordnung gekannt haben, so war doch bald nach der Mitte des Jahrhunderts, als die gemeinsame Vorlage der Weingartner und Großen Heidelberger Liederhandschrift zusammengetragen wurde, das Verständnis für den Zyklus und damit des Reimarschen Liedes im tieferen Sinne erloschen.

Der festgefügten Einheit des Zyklus entspricht die fortgeschrittene Einheitlichkeit des Liedes, wenn auch, an moderner Lyrik gemessen, die einzelne Strophe immer noch eine verhältnismäßig hohe Selbständigkeit besitzen kann. Die Einheit des mehrstrophigen Liedes, die uns schon bei Hausen entgegentrat, beruht auch hier vor allem auf dem Gedanklichen. Die Verknüpfung der Strophen wird unterstützt durch Responsionen, besonders des Reims, die auch als Bindemittel des Zyklus eine Rolle spielen und beim Lied ihren Zweck um so idealer erfüllen, je gleichmäßiger sie sich über sämtliche Strophen breiten. Wie Reimar zugunsten der Verkettung der Strophen durch Reimresponsion auf welsche Durchreimung von Auf- und Abgesang verzichtet, verzichtet er auch fast ganz auf daktylisches Versmaß. Daß anderseits der Viertakter eine größere Rolle spielt, die Waise häufiger vorkommt und einsilbige Innentakte (beschwerte Hebungen) begegnen, läßt vermuten, daß seine vielleicht aus dem Westen mitgebrachte Kunst noch biegsam genug war, sich dem deutscheren Formgefühl seiner österreichischen Wahlheimat anzupassen, falls nicht überhaupt Reimars Herkunft aus dem elsässischen Hagenau nunmehr noch fraglicher als bisher erscheint.

Treten die Beziehungen Reimars zum frühen österreichischen Minnesang im übrigen ganz zurück, so ist dieser Minnesang für Walther eine dauernde Kraft, die nur in der Jugend unter dem Andrang der westlichen Richtung eine Zeitlang zurückgedrängt scheint. Der Seßhaftigkeit Reimars gegenüber ist Walther von der Vogelweide weit genug umhergetrieben, als daß er sich nicht bewußt geworden wäre, was er der Heimat seiner künstlerischen und — davon gar nicht zu trennen — menschlichen Existenz an Halt und Widerstand gegen alles seinem Wesen Fremde verdankt. Wir würden bei ihm den Unterstrom der bodenständigen österreichischen Minnedichtung, soweit sie in Auflehnung gegen die provenzalische Doktrin den Charakter reiner Liebeslyrik bewahrte (s. S. 222f.), deutlicher hören, wenn die späte Überlieferung der Liedersammlungen ihr größere Teilnahme geschenkt hätte. Zum mindesten sollte man die wenigen Zeugnisse der Lieder Walthers, die auf Dietmar oder ihm nahestehnde



österreichische Dichtung weisen, nicht mit der unzulässig vereinfachenden, alles Bodenständige zur Seite rückenden Annahme lateinischer Vagantendichtung abtun. Diese Vagantendichtung bietet wohl Elemente und Einzelheiten, entbehrt jedoch der ethischen Grundhaltung, die auch die Mädchenlieder Walthers (s. S. 242) in ihrem höfischen Charakter bestimmt. Anderseits kann die volkstümliche Lyrik, die neben antiker Dichtung für das Vagantenlied vorausgesetzt werden muß, auch unmittelbar auf Walther gewirkt haben: eine Lyrik, nicht von der Art des heutigen Volksliedes, sondern ständisch gehoben, wie sie, der Heldendichtung auf epischem Gebiet vergleichbar, gerade in Österreich in den Bereich der höfischen Kunstdichtung empordrängte (s. S. 195). Walthers frühe Jugendlieder, soweit sie erhalten sind — kaum seine 'Erstlingslieder' — versuchen sich in der westlichen Art des höfischen Minnesangs, die ihm in Hartmann und Reimar, aber auch schon früh in dem wahlverwandten Morungen entgegentrat.

Die Berührungen mit Reimar, die wir in den frühen Jugendliedern finden, mögen oft ganz unbewußt sein, und wo sie als absichtliche Anspielungen gemeint sind, zunächst ohne polemische Schärfe. Und nach der vorhandenen Überlieferung zu urteilen, sind die Berührungen von vornherein nicht einseitiger Art. Walther ist nicht nur der Nehmende, sondern auch der Gebende. Die Fäden gehn hin und her. Diese Erkenntnis wechselseitiger Anregung und Befruchtung hat die allzu wörtlich genommene Vorstellung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses, die das Handwerkliche mittelalterlicher Kunstbetätigung ins Meistersingerische und Unmusische vergröbert hat, gelockert. Aber man darf umgekehrt das Selbständige des jüngern Rivalen zu Beginn eines Weges voller Zukunft und Wandlungen nicht übertreiben. Der zeitliche Vorrang von Reimars künstlerischem Ansehn, der durch Gottfried bezeugt wird, bleibt bestehn. Für den in den Anfängen dichterischer Entwicklung stehnden Zwanziger spielt der Altersunterschied von etwa zehn Jahren eine bedeutsame Rolle. Und die in sich geschlossene Folge des Reimarschen Zyklus läßt keinen Zweifel, wie fest der Berühmte und Anerkannte in eigner Mitte ruhte, als der genialere Jüngere, äußern Anregungen hierhin und dorthin folgend, ihm wetteifernd gegenübertrat. Walthers Dichten, in dieser ersten Zeit mehr den Zufällen als einem Plan innerer Notwendigkeit überlassen, läßt es noch zu keiner festeren Verbundenheit der Lieder kommen. Wohl werden Gedanken, Worte und Klänge früherer Lieder wieder aufgenommen, formale Kunstmittel wiederholt, ja auch einzelne Motive von einem Lied zum andern fortgesetzt, wenn etwa die von der Herrin am Schluß eines Botenliedes geäußerten Befürchtungen im folgenden Lied vom Dichter beschwichtigt, oder ein andermal für die Gewährung dessen, was ein Lied erbittet, im nächsten Dank abgestattet wird. Aber es fehlt das von Lied zu Lied fortgesponnene, einheitlich durchgehnde Motiv, um Minnedienst und -werben durch alle Zustände und Stimmungen der Freude und Trauer, des Hoffens und Verzagens, des Begehrens und Verzichtens nicht als eine Folge isolierter, mehr oder weniger Aufsehn erregender Begebenheiten, sondern als ununterbrochenes Geschehn eines innern Lebensvorgangs zur Darstellung zu bringen. Die Verbindungen der Lieder sind so locker, daß ihre chronologische Reihe nicht aus sich, sondern nur unter Zuhilfenahme der Bezüge zum Reimarschen Zyklus gewonnen werden kann.

Über der oft unlebendigen und unpersönlichen Weitergabe schulmäßig übernommener Lehren und Gedanken, über dem Traditionellen und Anlehnenden, das die Jugendlieder Walthers bis zum Grad des Sichverlierens an die Art Hartmanns und Morungens kennzeichnet, darf das Eigne nicht überhört werden, das schon in den Liedern der Frühzeit vorhanden ist und wohl am stärksten in dem beharrlichen Willen zu Freude und Frohsinn als einer höfischen Grundtugend durchbricht: *nieman âne fröide touc.* Eine Freude, die nicht



durch die Jahreszeiten — sie können nur 'Trost' sein — sondern allein durch die Frau, durch die Minne erworben werden kann. Der Dichter bittet seine Herrin, ihm Freude zu 'borgen', um sie als freudebringendes Lied, ihrer *êre* und *werdekeit* zum Preis, zurückzugeben, er hält der Freudlosigkeit ihrer Umgebung, die über Minne und Minnedienst spottet, das Frohsein einer besseren, höfischeren Vergangenheit entgegen und erwirkt ihren *gruoz* oder, wie es in einem frühern Liede hieß, ihr Lachen, ihren freundlichen Zuspruch, daß er ihr mit seinem Liede dienen und in dieser frohen, hochgemuten Stimmung auf ganze, ungeteilte Freude seines Ziels hoffen darf: *Ganzer fröiden wart mir nie sô wol ze muote: mirst geboten daz ich singen muoz. sælic sî diu mir daz wol verstê ze guote! mich mant singen ir vil werder gruoz.*

Die Bitte um ihren *gruoz* und die Gewährung dieses *gruozes* berührt bereits einen Punkt, der für die Auseinandersetzung zwischen Walther und Reimar wesentlich ist. Denn das Lied, in dem Walther seinen Angriff gegen Reimar beginnt, um dessen überhebliches Frauenlob zurückzuweisen, stellt den *senften gruoz* der Geliebten über Reimars genügsamen und asketischen Wunsch ihres Anblicks und zeigt damit die für Walthers Minneauffassung grundlegende Forderung gegenseitiger Neigung, wie sie das frühe österreichische Minnelied besingt, im Kern als längst vorhanden an. Wohl ist der Anblick der Geliebten Gegenstand genug eines Lobliedes — Walthers *Si wunderwol gemachet wîp* beweist es —, wenn man sich nur ganz diesem Anblick um seiner selbst willen hingibt und im preisenden Vergleich, der zu den Sternen, zum Himmel greift, nicht die von andern Sängern gefeierten Frauen herabsetzt. Walther leitet darum ein: *gern ich in allen dienen sol: doch hân ich mir dise ûz erkorn,* und setzt in seinem Lied ein Beispiel, wie der *hôhe sanc,* dem Schilderung nackter Schönheit erlaubt ist, wenn nur die Ahnungslosigkeit der Besungenen gewahrt bleibt, auch die kühnsten Wünsche vorbringen darf, wenn es in verhüllenden, vieldeutig schillernden Worten geschieht. Das anmutige Wortspiel mit *küssen* und *nâhen bî wesen* erhält erhöhten Reiz im Hinblick auf die gerügte *unfuoge* Reimarscher Eindeutigkeit, wie denn überhaupt die Bezüge des Waltherschen Lobliedes zu Reimar stärker und darum aufschlußreicher sind als die zum eignen Liedkreis.

Wohl ließen sich die dem Loblied folgenden Lieder (Wechsel und Frauenmonolog), die durch ihre Beziehungen zu Reimar ermittelt wurden, in ihrem Verlangen nach leibhaftem Besitz der Geliebten mit eben diesem Loblied — auch von Walther allein her gesehn — zusammenschließen. Und es würde sich auch das in diese Zeit gesetzte Tagelied in diese Gruppe fügen, so wenig es darüber im Zweifel läßt, daß der Freimut der Schilderung im Loblied nicht von Wolframs Tageliedern ausgeht und also die Frage nach Einwirkung der Antike, sei es auf dem Weg über das lateinische Vagantenlied oder über deutschsprachige epische Dichtung, in verstärktem Maß gestellt wird. Aber Walthers Lieder dieser Zeit sind in ihrer Entstehung so durch das Gegenüber zu Reimar bestimmt, daß die Richtung des zyklischen Verlaufs nur in der Verflochtenheit mit dessen Liedern sichtbar wird. Das Preislied auf deutsche Frauen, das Walther nach langen Wanderungen vielleicht bei seiner Rückkehr nach Wien im Jahr 1203 gesungen hat, ist Erwiderung auf Reimars Preislied. Walther ist sich in der Fremde seines Deutschtums mit Stolz bewußt geworden, daß er sich verwünscht, falls er je an fremder Art Gefallen finden sollte. Er hat die andern Völker in ihren 'Besten' kennen gelernt, sie aber durch Deutsche zwischen Rhein und Elbe *und her wider unz an Ungerlant* übertroffen gefunden, ebendort seien auch die Frauen besser als in andern Ländern: *tugent und reine minne, swer die suochen wil, der sol komen in unser lant: da ist wünne vil: lange müeze ich leben dar inne!* Nationaler Stolz, der in der Dichtung jener Zeit im Glauben an die Auserwähltheit des deutschen

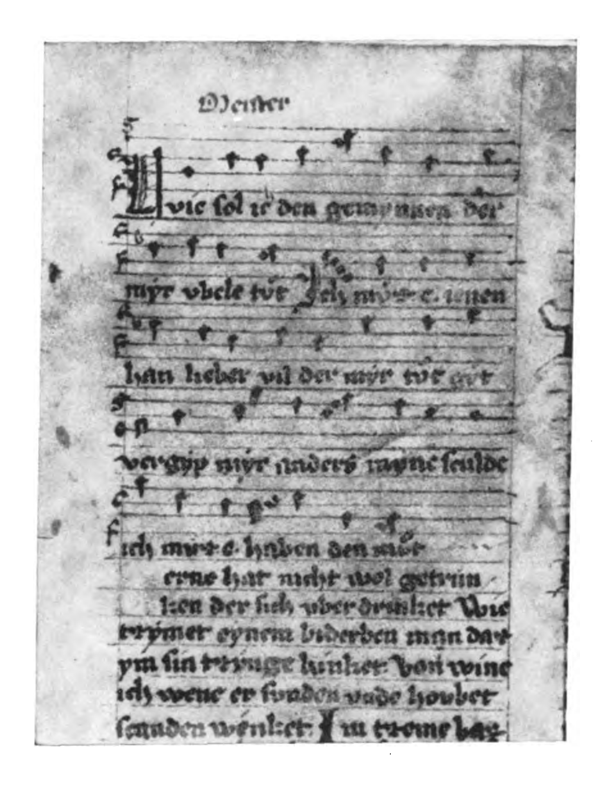
Volkes, im Antichristspiel (s. S. 50) im Glauben an die heilsgeschichtliche Sendung des deutschen Kaisers wurzelt und dieser Idee als einer religiösen untergeordnet bleibt, kommt hier zum erstenmal als persönlich erlebte Wirklichkeit des in der Fremde umgetriebenen, durch chauvinistische Scheltstrophen der Provenzalen gereizten Sängers zum Durchbruch, freilich eines Sängers, der über den Sinn des Reichs für die religiös sittliche Ordnung der Welt tief nachgedacht hat.

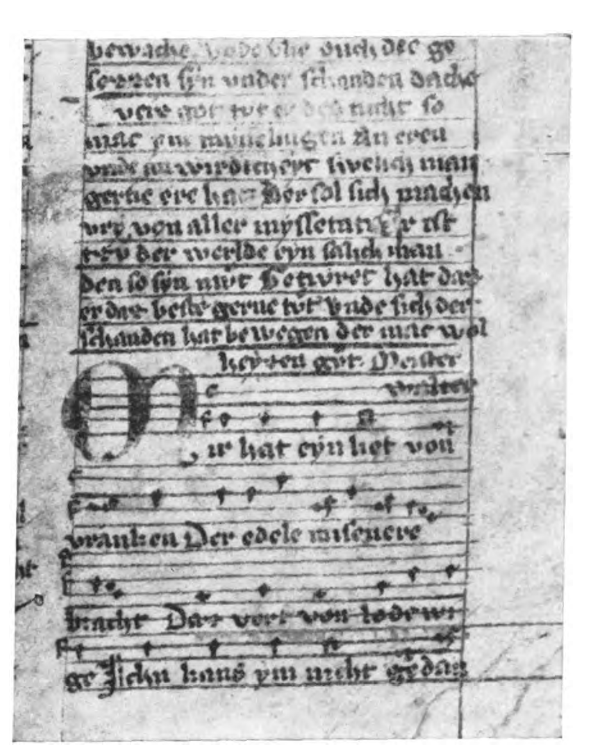
Vom Lob des Preisliedes auf die deutschen Frauen geht zum erstenmal eine in sich geschlossene Liedfolge Walthers aus, die den Verlauf äußern Geschehens nicht durch Anstoß von außen durchbrechen läßt. Bezeichnenderweise ist es nicht ein allgemeines, sondern ein ins Persönliche gewandtes Motiv, das in der Geleitstrophe des Preisliedes anklingend, in den folgenden Liedern ausgesponnen wird. Walther gibt seiner Herrin den Zug, daß sie auf sein Lob andrer Frauen und auf sein Wanderleben eifersüchtig sei. Das ist Reimarisch erdacht und als Ganzes gegen Reimar gerichtet, aber bei allen Berührungen mit Reimarschen Gedanken im einzelnen zu ununterbrochener, aus sich verständlicher Liedfolge durchgeführt, um das Minneideal, das in Reimar repräsentative Geltung erlangte, unter Teilnahme der Gesellschaft von Stufe zu Stufe zu Ende zu dichten und zu überwinden.

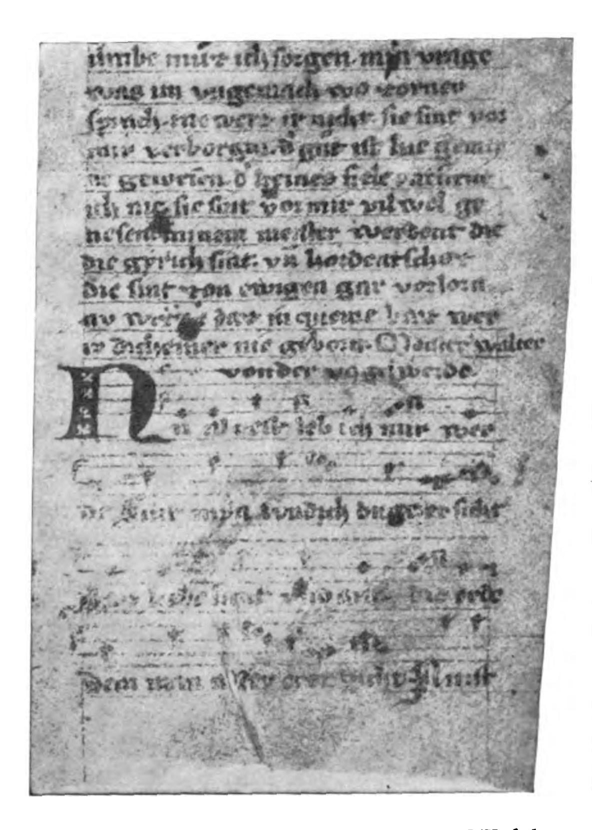
Eifersucht der Minnedame auf das Lob andrer Frauen ist ein ins Gesellschaftliche gewandeltes Motiv der alten Frauenklage, das die Umworbene näher rückt, um das Bedenkliche der Reimarschen Überheblichkeit — *lob ich si sô man ander frowen tuot, dazn nimet eht si von mir niht für guot* — von der Dame aus zu enthüllen, insofern nun ihr Hinauszögern und Versagen des Lohns nicht aus ihren Tugenden, aus der erziehlichen Idee, sondern aus ihrer eifersüchtigen Laune erklärt wird. Denn wie unbegründet diese Eifersucht ist, zeigt nun Lied für Lied durch unmittelbare Aussage sowohl wie durch das Verhalten des Sängers. Der Erklärung, daß das Leben andrer Frauen seinen Liebesschmerz um sie, die eine, lindre, da die andern Frauen ihm danken, während sie, seinen Liedern gegenüber gleichgültig, in Schweigen verharrt, sich um keinen Dank kümmert, fügt er beschwichtigend hinzu, daß doch dieser Dank der andern ihrem Lohn gegenüber nur ein *kleinez denkelîn* sei. Er liebt sie vor allen andern, beteuert seine unwandelbare Treue in ihrem Dienst: seine Freude, all sein Heil, seine *werdekeit*, ruht in ihr allein. Er spricht ihr zu in herzlichen Worten: *ich wil daz wol zürnen müeze liep mit liebe, swa'z von friundes herzen gât. niene trûre dû, wis frô: sanfte zürnen, sêre süenen, deis der minne reht: diu herzeliebe wil alsô.* Aber aller Zuspruch, alles Bitten, Entschuldigen, Überreden ist vergeblich. Die Erzürnte, unbelehrbar, ist nicht zu besänftigen. Auch Frau *Sælde* dreht ihm den Rücken; da wendet er sich mit inständiger Bitte an die Minne — *genâde ein küneginne!* —, ihn bei der Geliebten zu unterstützen, ruft in selbstbewußtem Stolz auf die Leistung seines Liedes, dem die Herrin Ruhm und Ansehn in der Gesellschaft verdankt, sie als Richterin an, mit der zugefügten, vorher schon an die Geliebte gerichteten Drohung, sich endgültig von ihr zu trennen, falls sie nichts bei der Geliebten erreicht. Das Lob, das in diesem Zyklus nur einmal im Lied an die Minne durchbricht und sich in den Bittliedern an die Herrin nur mittelbar bei Berufung auf ihre Tugenden äußert, geht nun vollends in Beschuldigungen und Drohungen unter, die früher Gesagtes aufnehmen und noch darüber hinaus steigern.

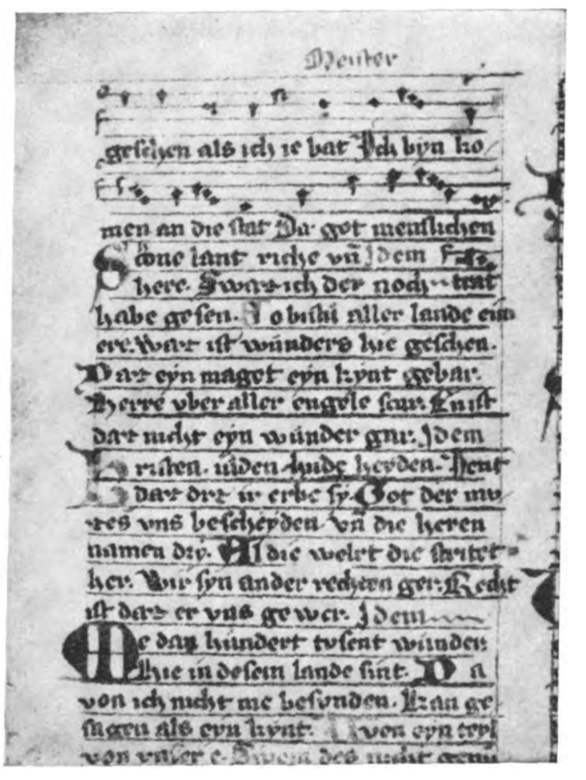
Den Vorwürfen über grausames Verhalten, über nutzlos vergeudete Jugend in ihrem Dienst trotz treuer hochgestimmter Hingabe und der drohenden Voraussage, daß sie bei ihrer widersinnigen Behandlung von Freund und Feind schließlich von beiden Seiten verlassen dastehn werde, folgt doch wieder die in ihrer Zartheit rührende Versicherung, daß von all den











Walthers Melodien

zum Kreuzlied 'Allererst lebe ich mir werde'
und zu den Stollen der Sprüche im König-Friedrichs-Ton und Zweiten Philippston.
Münsterer Fragment, Mitte des 14. Jahrhunderts.


Tafel XV.

andern Frauen, die er um ihrer *werdekeit* und *schœne* willen pries, keine ihm durch *versagen* wehe tun kann. Er will aufhören zu singen, falls sich nicht die Welt, an deren Verderbtheit die Frauen schuld sind, zum Bessern wendet, damit das ihm von seiner Herrin angetane Unrecht ins Allgemeine verflüchtigend, aber auch seine Absage um so tiefer begründend. Dem Scheltlied auf Frauen im allgemeinen folgt das Scheltlied auf die Herrin als endgültige Absage an den höfischen Minnesang Reimarscher Prägung. Walther karikiert Reimar, indem er dessen Wendungen ironisiert und verdreht, um so die Rolle des Scheltenden wie der Gescholtenen vor der Gesellschaft unmöglich zu machen. Wird die Gereiztheit aus dem Gegensatz zu Reimar verständlich, so die Derbheiten des Ausdrucks bis zur letzten grotesken Aufforderung an den jüngern Nachfolger — *sô helfe iu got, hêr junger man, sô rechet mich und gêt ir alten hût mit sumerlaten an* — aus der Polemik seiner Spruchdichtung.

Nach der Krise des Scheltliedes, die Walther von dem Ideal Reimarscher Prägung endgültig befreit, sind die Voraussetzungen für echtes Frauenlob neu erstritten. Wenn die bisherige Herrin in ihrem Übermut spottet, er habe *ûz gelobet*, so ist das unsinnig. Gerade das Gegenteil ist der Fall: *jon wart ich lobes noch nie sô rîche.* Er wird nur noch die Guten loben und er kennt eine Frau, der er sich nunmehr zuwendet, um ihre Schönheit und Reinheit zu preisen. Sie ist mit dem Lob der *reinen wîbe* einverstanden, weil sie selbst zu ihnen gehört. Die Schuld der Freudlosigkeit der Gesellschaft liegt nicht an ihm, dem Dichter, der schon im vorletzten Lied von seiner Rüge der Männer und Frauen die Guten ausnahm, sondern an denen, die sich dem Unterscheiden zwischen Guten und Bösen widersetzen und damit über sich selbst das Urteil sprechen. Der Gedanke des Unterscheidens, der die ethische Haltung des Waltherschen Lobliedes bestimmt, wird weiter ausgeführt, um auf diesem Grunde das Wort *wîp* über das Wort *frouwe* zu erheben. Denn *wîp* meint nicht nur weibliches Geschlecht, sondern auch weibliche Sittlichkeit, die in dem auf ständische Vornehmheit gehnden *frouwe* nicht eingeschlossen zu sein braucht: *zwîvellop daz hœnet, als under wîlen frouwe: wîp dêst ein name ders alle krœnet.* Früher haben die *frouwen* dem Dichter mit freundlichem Zuspruch gelohnt; jetzt, da er vergeblich auf ihren *gruoz* wartet, faßt er den Entschluß: *ich wil mîn lop kêren an wîp die kunnen danken: waz hân ich von den überhêren?* Von dem so geklärten ethischen Standort seiner Minneauffassung flackert der Gegensatz zu Reimar noch einmal heftig auf, um sich mit aller Schärfe gegen die Person zu wenden. Walther zählt ihn unter die Gehässigen, die ihn wegen seines Unterscheidens zwischen Guten und Bösen verleumden — er singe schlecht von guten Frauen — und seine Geliebte bekritteln. Mögen Haß und Neid auf die von ihnen Besessenen zurückfallen und sie selbst in Schande bringen. Er beruft sich auf sein bislang unübertroffenes Preislied auf deutsche Frauen und fordert seine Gegner auf, mit seinem Lob auf die Tugenden der Geliebten — *schœne* und *êre* —, die höchsten, die ein *guotez wîp* besitzen kann, zu wetteifern. Reimar scheint darauf nicht mehr erwidert zu haben. Walthers Klage um seinen Tod, entstanden in einem Zeitpunkt, da er die Schwelle des Lebensalters bereits überschritt, in dem man dem eignen Leben nicht mehr von seinen Anfängen, sondern vom Ende her zusieht — *daz dû niht eine wîle mohtest bîten! sô leiste ich dir geselleschaft: mîn singen ist niht lanc* —, scheidet in ergreifender Aufrichtigkeit die *edele kunst* des Meisters von dem menschlich Unzulänglichen an ihm und erkennt den Ruhm seines Preisliedes, den er dem Lebenden streitig machte, willig an.

Was Walther im Kampf mit Reimar zu äußerster Bewußtheit schärfte, indem er echt weibliche Tugend gegen bloße Vornehmheit, freundliche Erwiderung gegen grausame Unnahbarkeit, Einverständnis mit dem Lob andrer Frauen gegen eifersüchtigen Egoismus, Unter-

scheiden zwischen Guten und Bösen gegen Gleichmacherei aus gesellschaftlicher Rücksicht, Natur und Echtheit gegen Unnatur und Verlogenheit setzte, hatte bei ihm in einer neuen Art lyrischer Dichtung Gestalt gewonnen, die seinen Minnesang, wie er ihn im Kampf mit Reimar übte, seit Beginn seiner Wanderungen begleitet und ergänzt haben mag. Zur Schlichtheit der Sprache und Herzlichkeit des Tons, die die vollendetsten dieser Lieder auszeichnet, gesellt sich eine am Gegenständlichen gewonnene Natürlichkeit der Darstellung, die sich nicht in ständischer Sitte der Gegenwart erschöpft, sondern darüber hinaus Gültigkeit und Wahrheit besitzt. Statt höfischer, dem Wechsel innerer Zustände zugeordneter Begebenheit: Motive, die in jeder echten Liebeslyrik, im volkstümlichen Liebeslied, im ältern österreichischen Minnesang, in antiker Kunstlyrik, im Vagantenlied begegnen, da sie von ganzer Seele des Liebenden ergriffen, mit ihr gleichgesetzt werden können. Spricht man vom Ländlichen dieser Motive, so muß man spezifisch Bäuerliches, das zum Höfischen im Gegensatz steht, ausnehmen. Gemeint sind Frühlingsblumen, Vogelsingen, Tanz im Freien, Sommerwonne, Rosenbrechen; fahle Blätter, Winterreif und Schnee: in der Wiederkehr der Jahreszeiten Liebesfreude erhöhend, Trauer begleitend oder zur Freude im Widerspruch stehend. Daß es Mädchenlieder sind, ist gerade für die schönsten dieser Lieder außer Zweifel und für die ganze Gattung wahrscheinlich, weil für Gegenseitigkeit der Hingabe und des Vertrauens das liebende und geliebte Mädchen natürliche Voraussetzung ist und ständische Zugehörigkeit, die der Herzlichkeit beiderseitiger Neigung im Wege stehn könnte, so am ehesten in der Schwebe bleibt. Anderseits gehört es zum Wesen dieser Dichtung, daß die Übergänge zum hohen Minnesang fließend sind. Gemeinsam mit ihm ist vor allem die ethische Grundhaltung: die Geliebte ist *reinez wîp*. Und der um sie wirbt, tut es in andächtiger Verehrung, die das unfrei Unterwürfige abgestreift hat. Lieder triebhafter Sinnenlust, gar noch zynisch gefärbt, wie wir sie bei den Vaganten finden, hat Walther nie gesungen. Das Linden-Lied, das Liebesbesitz, aber schon entschwundenen, feiert, darf der Beurteilung der Gattung so wenig als Ausgang dienen, wie das Tagelied für den konventionellen Minnesang. An Zartheit der Empfindung steht es dem höfischen Tagelied nicht nach, so sehr das Glück beseligender Hingabe, das sich des andern gewiß ist, die Klage des Abschieds überwunden hat.

Unbekümmert um begriffliche Scheidung reflektierender, vielleicht z. T. gleichzeitiger Lieder wird die höfische Terminologie in die Mädchenlieder hineingenommen und dem Liebeserleben, das die Ganzheit der Person will, durch poetische Kraft anverwandelt:

Swanne ichs alle schouwe,
die mir suln von schulden wol behagen,
sô bist duz mîn frouwe:
daz mac ich wol âne rüemen sagen.
edel unde rîche
sint si sumelîche,
dar zuo tragent si hôhen muot:
lîhte sint si bezzer, dû bist guot.

Frowe, dû versinne
dich ob ich dir zihte mære sî.
eines friundes minne
diust niht guot, da enst ein ander bî.
minne entouc niht eine,
si sol sîn gemeine,
sô gemeine daz si gê
dur zwei herze und dur dekeinez mê.

Die *wol getâne maget*, das *herzeliebe frowelîn* ist *frouwe*, die beiderseitige Herzensneigung *minne*, insofern die menschlichen Werte, die hier erlebt werden, nicht neben und außerhalb des Höfischen empfunden, vielmehr als dessen wesentlicher Kern aus der Schale ständischer Erstarrung und gesellschaftlicher Verbildung gelöst, ins Allgemein-Gültige erhoben werden. Für das schlichte, in frommer Einfalt des Herzens gesprochene *ich bin dir holt*, für seelische, in



triuwe und *stætekeit* (Aufrichtigkeit und Treue) gründende Schönheit der *liebe*, der Schönheit des Leibes *nâch gêt*, ist das *glesîn vingerlîn* gemäßeres Symbol als der goldene Fingerreif einer Königin. Wer um eines *guoten wîbes* willen, deren *güete* außer Schönheit, die durch *liebe* beseelt wird, auch die Tugenden der *triuwe* und *kiusche* umspannt, Freuden und Leiden der *minne* erträgt und so in seiner *werdekeit* erhöht wird, der weiß um *herzeliebe*.

Wenn auch innerhalb dieser Gattung Gruppen von zwei, drei Liedern näher miteinander verbunden sind, indem etwa die Bitte an die Geliebte um ein *fröidelîn* inmitten der Frühlingsfreude der andern in einem zweiten Lied variiert, oder der Trost des Gedenkens an die Geliebte und lichte Sommertage im nächsten Lied verworfen und statt dessen Zusammensein der Liebenden in winterlanger Nacht gepriesen wird, oder ein Winterlied die Naturschilderung eines Sommerliedes in kontrastierender Absicht wieder aufnimmt, oder auf die geteilte Stimmung des *zwîvelwâns* im andern Lied die humorvolle Antwort des Halmorakels erteilt wird, oder der am Schluß eines Liedes unter 'verhüllender Zweiteilung der eignen Person' geäußerte Wunsch des Rosenbrechens im nächsten Lied kühner vorgetragen wird usw., so darf doch kein Zweifel darüber bestehn, daß diese Lieder insgesamt nicht durch ein kontinuierlich weiter entwickeltes, einheitliches Motiv miteinander verbunden, sondern ganz auf sich gestellt sind, ohne wie die Lieder, die an das Preislied für deutsche Frauen anschließen, auf Erklärung durcheinander angewiesen zu sein. Diese auf der Wanderung hier und dort entstandenen, hier und dort vorgetragenen Mädchenlieder erforderten zu ihrem Verständnis kein Wissen um unauffällige Feinheiten der Anspielungen innerhalb eines übergreifenden Zusammenhangs. Fester zyklischer Zusammenhang wie bei Reimar setzt im Gegenstand wie im Vollzug des Liedes ausschließliche Hingabe an das gesellschaftlich Begrenzte eines kontinuierlichen Kreises voraus.

Wie weit die inhaltlichen Beziehungen, die kleine Gruppen der Mädchenlieder zusammenschließen, auf zeitliche Folge der Entstehung oder auf später herausgebildete, weniger verbindliche, zum Verständnis der Lieder nicht erforderliche Folge des Vortrags weisen, läßt sich nur im Zusammenhang mit andern Merkmalen entscheiden. So mag die Verbindung des Kranzliedes mit den beiden schon zueinander gehörigen Tanzliedern 'Sommertraum' und 'Wintersorgen', wie sie durch die Überlieferung bezeugt scheint, mehr auf sich entfaltender Stimmung der Vortragsfolge als auf gleichzeitiger Entstehung beruhn. Bei der Frage darnach macht sich der Verlust der Melodien besonders empfindlich bemerkbar. Wenn irgendwo, dann glaubt man freilich gerade in diesen Liedern der musikalischen Form durch das Metrum hindurch habhaft zu werden. Verfeinerte Verskunst gibt der schlichten Diktion eine Schmiegsamkeit und Anmut der Bewegung, über deren Grad an künstlerischer Bewußtheit die einfache Natürlichkeit der Sprache leicht hinwegtäuscht, und steigert sich zu einer Harmonie von Wort und — dürfen wir sagen — Weise, daß, wie z. B. im Kranzlied, die Gebärde des versinnlichenden Vortrags noch in den Wortpausen sichtbar wird. Man denkt hier mit Recht an verstärkte Einwirkung Morungens, der zu ausgesprochen welschen Schmuckformen des Verses die Anregung gab, an persönliche Begegnung der beiden Dichter am Meißner Hof, wo die Anspielung auf die strenge Zucht des Zisterzienserklosters Dobrilugk im wendischen Osten sowie die thüringischen Sprachformen im Vokalspiel des gleichen Liedes ohne weiteres verständlich waren.

Zeigen die Mädchenlieder Walthers, wie allgemeine Liebeslyrik, die an der ethischen Voraussetzung des *reinen wîbes* festhält, im Bereich des Höfischen möglich ist, so hat in seinem an Ständisches gebundenen 'hohen Sang' Herzensneigung den Zwiespalt des Denkens und Empfindens überwunden und den Quell hochgestimmter Freude lebendig erhalten. Überschwang der *herzeliebe*

gefährdet die *mâze* als Grundeigenschaft der hohen Minne und hindert den Liebenden, auch hier *ebene* zu *werben:* nicht nach zu Hohem, noch zu Niederem zu trachten. Liebe zur Ganzheit der Person erlebt die 'edle, schöne, reine Frau' in ihrer leiblich-seelischen Einheit: in prächtigem Gewand und Haarschmuck, in frohgestimmter Haltung mit Gefolge zum Fest dahinschreitend, ein wenig sich umsehend, soweit es sich mit höfischer Sitte verträgt, in dieser ihrer Schönheit alle Maienwonne überstrahlend: *der meie bringe uns al sîn wunder, waz ist dâ sô wünneclîches under, als ir vil minneclîcher lîp? wir lâzen alle bluomen stân, und kapfen an daz werde wîp.* Wie in der Epik zuerst in Gottfrieds Tristan ist hier Bewegung des Leibes zum Ausdruck der Seele, das Mosaikartige rhetorischen Schilderns, wie es noch den Stil des Lobliedes *Si wunderwol gemachet wîp* kennzeichnet, zum einheitlichen Strom persönlichen Lobsingens geworden, der anschwillt, andere mitreißt und einstimmen läßt.

Es ist das letzte reine Loblied auf die Frau, das Walther gesungen hat. In späteren Minneliedern spielt die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft eine immer größere Rolle, sie sind mit Polemik und Zeitklage durchsetzt, die an Umfang und Schärfe zunimmt. Walthers Absage an den Minnesang, um sich der lehrhaften Dichtung, vor allem der Spruchdichtung zuzuwenden — *anders diene ich swâ ich mac* —, ist von dem von Walther festgehaltenen Standort hymnischen Lobsingens als dem eigentlichen Ziel des Minneliedes ernst zu nehmen. Ähnlich wie der Welt wirft der Dichter auch Frau Minne vor, daß sie junge Unerfahrene dem alternden Gereiften, den Vierundzwanzigjährigen dem Vierzigjährigen vorzieht. Begann Walther, wie wir aus seinem Verhältnis zu Reimar schließen, um 1196 in Wien zu singen, und nehmen wir den 'Vierundzwanzigjährigen' als Anspielung auf den Beginn seines Minnedienstes am Wiener Hof — die Zeit vorher, die die vierzig Jahre seines Singens in dem um 1228 verfaßten Liede *Ir reinen wîp, ir werden man* mitumspannen, bleibt im Dunkeln —, dann fällt seine Absage an den Minnesang, an die der Dankspruch an Friedrich II. für das Lehen aus dem Jahr 1220 erinnert, in den Anfang des zweiten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts.

Walther klagt, daß die jetzige Welt die Art seines Werbens, das Frohsein vor der Gesellschaft trotz innerer Qual mißverstehe. Es verträgt sich nicht mit alter *fuoge, zuht* und *höveschеit,* an der er festhalten wird, sein Liebesleid unbekümmert um die frohe Stimmung der Gesellschaft hinauszuklagen. Seine *wânwîse,* in der er sich um der Freude der Gesellschaft willen durch Scheinfreude über sein wirkliches Leid hinwegtröstet, ist angestimmt, um sie gegen die Vorwürfe, die, Mittel und Zweck verwechselnd, die kühnen Wünsche der *wânfröide* als unhöfisch verdächtigen, umgekehrt als das wahrhaft Höfische zu verteidigen. Rechnet die Gesellschaft seine *wânwîse* verächtlich zu den Liedern der Fahrenden, so preist er, den Angriff in kühnem gesteigertem Bilde aufnehmend, das köstliche Gewand des 'reinen' Leibes der Geliebten als begehrenswerte Gabe, obwohl er sonst nie nach Art der Spielleute getragene Kleider angenommen habe. Der Gedanke leiblich seelischer Vereinigung, Liebe zur Ganzheit der Person dringt immer wieder durch, mag er Verzagten die tröstende Hoffnung entgegenhalten, daß die Herrin ihm *friundîn unde frouwe in einer wæte* wird, oder die Jugend zur Freude mahnen durch eignes Frohsein, das im *wân* des ganzen Besitzes der Geliebten, *herze, sin* und *lîp* vereinend, begründet ist, oder den Trost, den Beständigkeit der Liebe in sich trägt, durch den *ganzen trôst* ihres *werden lîbes,* ihrer inneren und äußern Schönheit überhöhen. Die Gesellschaft spottet über diesen Trost, der die zum Gedanken erstarrte Tugendträgerin durch weibliche Züge der Wirklichkeit nähert, indem sie in verletzender Aufdringlichkeit nach dem Namen der Geliebten fragt. Walther fertigt die Dreisten humorvoll ab, nennt seine Geliebte, die die Wunde seines Herzens durch Küssen *mit friundes munde* zu heilen vermag, Hiltegunde, so wahr er Walther



heißt, gibt ihr, als die *schamelôsen* sich in ihrem *ungefüegen* Betragen nicht beirren lassen, den Doppelnamen Gnade-Ungnade, an dessen Kehrseite sie selbst in ihrem unhöfischen Ansinnen schuldig sind, und dreht ihnen mit harten Worten den Rücken, in seinem Liebesleid beim Sommer Trost und Hilfe suchend, die ihm die Menschen versagten. Heftige Auseinandersetzung mit Verleumdern und Widersachern droht die Liebesklage über Trennung und Ungnade zu ersticken und läßt das Lob auf Sommerwonne, auf Frauenschönheit und Tugend nicht mehr für sich erklingen.

Allgemeines und Gedankliches dringt immer mehr vor. Jedoch ist in den Liedern der Spätzeit Allgemeinheit der Aussage, unverwechselbar mit den ausweichenden, verflüchtigenden Reflexionen der Jugenddichtung, Zunahme an Weite und Dichte des Erlebens, der Erkenntnis und der Erfahrung: nicht Verflachung ins Unverbindliche, sondern erhöhte Bestimmtheit und Gültigkeit. Hintergründe werden sichtbarer, trügerische Schleier des Irdischen fallen, ohne daß die Überhöhung des Irdischen durch Überirdisches, wie sie im Bewußtsein des Dichters als stets vorhanden vorausgesetzt werden muß, die Spannung unversöhnlichen Gegensatzes annähme. Die entsagenden Lieder der letzten Zeit, in denen der Dichter seinen Willen kundtut, sich auch von der Sehnsucht nach irdischer Liebe und ihren unbeständigen *valschen fröiden* frei zu machen und über der Unverläßlichkeit der Welt, für die er tausendfach den Leib und sogar die Seele wagte, statt vergänglicher irdischer Liebe die Beständigkeit der himmlischen zu preisen, lassen doch in ihrer Rückschau höfisches Frohsein inmitten haltloser Liebestrauer der Umgebung oder — anders ausgedrückt — die vierzig Jahre umspannende Leistung seines Minnesanges in ihrem Wert bestehn. Im Gegensatz zu Hartmanns feierlichem Abschiedslied, dessen unbedingte Absage sich zur Warnung an alle Minnesänger erhärtet, übergibt Walther gerade im Lied seiner Abkehr seinen Minnesang als wertvolles Vermächtnis — *mîn minnesanc der diene iu dar, und iuwer hulde sî mîn teil* —, für das ihm Dank und Ehre gebühre. Wie die Elegie so sieht auch das in seiner Einheit erst spät zurückgewonnene fünfstrophige Lied *Ir reinen wîp, ir werden man* den neuen Standort nicht als isolierten Zustand, sondern als letzte Wendung ritterlichen Lebens, das an der Formung dieses Lebens selbst unermüdlich tätigen Anteil nahm: Unverzagtes, bis zum Ende ausharrendes Streben, dem sich die Welt in ihrer narrenden Wandelbarkeit offenbarte, vermag erst das Heil voll zu ermessen, das die Beständigkeit 'wahrer Minne' als Zuflucht und Ruhe der Seele in sich schließt, wie denn in der Elegie der Trost der dem Kreuzfahrer verheißenen, immerwährenden Krone der *sælde* erst aus der Überwindung des Schmerzes über den Verfall höfischen Lebens ergriffen wird. Die Vergänglichkeit höfischer Freude wird nicht als persönliches Erlebnis des Alters beklagt, sondern aus der zunehmenden Einsicht in eine gewandelte Welt, der der Sinn für höfisches *tanzen, lachen, singen*, festlichen Frauenschmuck und Rittergewand, d. h. für höfische Zucht und Ehre, für die Walther zeitlebens gekämpft, abhanden gekommen ist.

Wie in der Bittstrophe an Friedrich um eignen Herd sieht Walther bis in die Rückschau seiner letzten bekenntnishaften Lieder, deren Aussagen sich am wenigsten durch Hinweis auf konventionelle gesellschaftliche Rücksicht abtun lassen, die Mitte seiner Tätigkeit und seines Werkes im Minnesang. Der Minnesang ließ den Sohn des niedern Adels in die Welt höfischer Bildung hineinwachsen und sich ihrer bewußt werden. Am Minnesang erwarb er äußere und innere Fähigkeiten, um den Spruch der Fahrenden zu einer gleichwertigen Sondergattung der rasch emporgeblühten höfischen Kunstdichtung zu erheben. Daß er an den Höfen nicht nur als Spruchdichter, sondern gleichzeitig als adliger Minnesänger auftrat, hob ihn von vornherein aus den Fahrenden heraus, gab seinem künstlerischen Selbstbewußtsein ständischen



Halt und Würde und übertrug persönliches Gewicht und Ansehn auch auf die Spruchdichtung. Walther knüpft an heimische Spruchdichtung an, wie sie aus der Zeit vor ihm in der Dichtung des ältern Spervogel überliefert ist: Loblieder auf Gönner, Klagen über Heimatlosigkeit des Fahrenden, lehrhafte Fabeln und Gleichnisse, geistliche Lieder. Sprichwörter und *bîspel*, mag es sich um Erzählungen aus dem Tier- oder Menschenleben handeln, sind die volkstümlichen Grundlagen dieser Kunst. Daß der Inhalt jeweils in eine einzige Vierheberstrophe mit schließendem Sechstakter gefaßt wurde, gab dem Stil das Gepräge äußerster Knappheit, die die Neigung zu aufzählender Reihung bestärkte. Der Verzicht, den moralischen Sinn der bildlichen Erzählungen auszusprechen, bringt eine rätselartige Spannung hinein, die um so größer wird, je mehr durch Wiederholung und Verbreitung des Spruchs die Beziehung auf ursprünglich gemeinte Ereignisse oder Personen verlorengeht. Die inhaltliche Gruppierung der Sammelhandschriften läßt zum mindesten bei den religiösen Sprüchen und Gönnerstrophen in der keineswegs nur äußerlichen Verbindung von Spruch zu Spruch Reste alter Vortragsfolgen erkennen, die, nach den Sprüchen über das Los der Fahrenden zu schließen, in verteilten Rollen vorgetragen sein mögen.

Weder provenzalische Sirventese noch lateinische Klerikerdichtung vermögen Walther zu bestimmen, die Einstrophigkeit deutscher Spruchdichtung aufzugeben, der er auch darin ihre heimische Note beläßt, daß er sich in Auftakt und Versfüllung hier größere Freiheit gestattet als im Liede. Daß die Sprache wirklichkeitsnäher blieb als im höfischen Minnesang, war durch den Inhalt sowie durch die mehr oder minder deutliche Zweckhaftigkeit der Sprüche auferlegt. Und als er die mannigfachen Gegenstände der Spruchdichtung um den großen politischen Gegenstand von Kaiser und Reich, an dem die innere Form seiner Sprüche zu ihrer eigentlichen Größe erwuchs, vermehrte und bei diesem Schritt, dem die Anspielungen auf ephemere Ereignisse des engsten persönlichen Kreises in älterer Spruchdichtung nur äußerer Anlaß gewesen sein können, in der lateinischen Klerikerdichtung — in ihrer Verschiedenheit durch die uns greifbaren Persönlichkeiten des Archipoeta und des Magister Hugo von Orleans repräsentiert — Anregung finden konnte, hat er sich vom rhetorischen Prunk staatlicher Formel und Schulgelehrsamkeit freigehalten und die aus volkstümlichen und geistlichen Quellen genährte Sprache damaliger Spruchdichtung im Geist höfischer Bildung weitergepflegt und entfaltet. Die Erkenntnis der Verwurzelung in heimischer Dichtung und Gepflogenheit zeigt nicht nur, wie selbständig Walther über Vorhandenes hinausragt



105. Die Vision Ezechiels. Kathedrale in Amiens. 1225—35.

und weit über die Kreise, an die er sich zunächst wendet, unmittelbare Wirkung üben konnte, sie führt vor allem — rein vom Werk her und von der Ausübung dieses Werkes — der Frage näher, an welchem Ort der mittelalterlichen Ordnung sich Walther als Spruchdichter fühlt und welchen Platz er innerhalb der höfischen Welt dem Spruchdichter geschaffen hat. Erneuter Bezug der Sprache der ins Höfische erhobenen Spruchdichtung Walthers zu Geistlichem darf nicht nur allgemein aus mittelalterlicher Überordnung des Religiösen über Weltliches, sondern vom spezifischen Ort der Herausbildung höfischer Laienkultur begriffen werden. Fühlt sich Minnesang in seiner ursprünglichen Haltung in Analogie zum liturgischen Kult lobsingender Verehrung, so verwirklicht sich Spruchdichtung als Sonderart höfischen Dichtens und Vollzug höfischer Sitte in Analogie zur geistlichen Predigt. Aus dieser Zuordnung erwächst dem Spruch neue Funktion und Gewicht. Peripherisches wird zur Mitte eines Raums, der ähnlich wie beim Waltherschen Minnesang den höfischen Horizont erweiternd in sich schließt. Analogie zum Verkünder göttlicher Botschaft — *Hêr keiser, ich bin frônebote und bring iu boteschaft von gote* — hat Walthers Auffassung des höfisch ritterlichen Spruchdichters, das Bewußtsein seiner Verantwortung und Pflicht mitbegründet: ratend, mahnend, zustimmend, scheltend ohne Rücksicht auf die Person in die großen Ereignisse der Welt einzugreifen. Thomasin stellt gerade im Hinblick auf Walthers Sprüche Dichter und Prediger in ihrer ethischen Verpflichtung zur Wahrheit nebeneinander: *dem tihter mac ouch niht wol zemen, wil er sîn ein lügenære, wan beide er und der predigære suln stæten die wârheit.*

Die Idee des Laienpredigers zeigt die Spruchdichtung Walthers in spezifisch mittelalterlichem Licht: ihre Selbständigkeit und innere Unabhängigkeit im Verhältnis zum Gönner oder Auftraggeber, das man, vielleicht irregeführt durch Anschauungen, am Augusteischen Zeitalter gewonnen, allzusehr im Sinne staatlicher Initiative deutete. Beziehungen von Worten und Wendungen, aus ihrem für die Bedeutung wesentlichen dichterischen Zusammenhang gelöst, zur zweckhaften Sprache der Kanzlei des Königs und Kaisers wurden in Verkennung mittelalterlich höfischen, 'dienenden' Dichtertums dahin verstanden, daß der Dichter bis in die Wortwahl staatliche Anweisung erhielt oder, wie man einem fälschlich auf den Kölner Erzbischof Engelbert bezogenen Spruch in irriger Auslegung zu entnehmen glaubte, beim Abfassen eines Spruchs vom Reichsverweser in stilistischen Fragen beraten sei. Die Annahme einer derart unfreien Gebundenheit des höfischen Spruchdichters, die sich auch dem gegenständlichen Motiv gegenüber darin äußere, daß jeder konkreten Einzelheit des politischen Spruchs ein geschichtliches Faktum zugrunde liegen müsse, ohne zu fragen, wieweit es einen wesentlichen Zug dieser Dichtung ausmache, daß Zufälliges ins Allgemeine erhoben oder zum Allgemeinen in Beziehung gesetzt werde, verbaut sich gegenüber einer der größten dichterischen Leistungen des Hochmittelalters den Zugang zum Werk, das der Not und Verwirrung der Zeit ein aus sehnsüchtigem Verlangen geschaffenes Bild einer geordneten Welt entgegenhält. Nachdem Ereignisse der äußeren Wirklichkeit herangezogen wurden, um einen Spruch zeitlich festzulegen, muß von eben dieser Wirklichkeit genügend Abstand genommen werden, um der Dichtung gerecht zu werden.

Walther hat den Bezug des Spruchdichters zum geistlichen Prediger vertieft durch das Bild visionärer Schau oder prophetischen Insichgekehrtseins, wie es die Sprüche des Reichstons ins Höfische erheben oder dem Höfischen anpassen. Die einleitende Situation des sinnenden Dichters, der sitzend sein Haupt in die auf das Knie gestützte Hand legt, ist Gebärde des aus der Antike überkommenen Autorenbildes, in dem das Mittelalter auch den Autor des biblischen Buchs, den von Gott inspirierten Propheten oder Evangelisten sieht. Walther mag





106. Walther von der Vogelweide. Große Heidelberger Liederhandschrift. Anfang des 14. Jahrhunderts.

es unmittelbar in dem Bilde der Prophetenvision entgegengetreten sein, wie es z. B. die Vision Ezechiels auf dem Relief der Kathedrale von Amiens zeigt (s. Abb. 105). Durch das schon früh auf dem Autorenbilde nachweisbare Motiv der gekreuzten oder übereinandergeschlagenen Beine — der dekorative Stil der späteren Liederhandschrift (s. Abb. 106) gibt ihm einen Anflug des Spielerischen — werden im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg die weltlichen Dichter, poetae vel magi, charakterisiert. Der betrachtende Dichter sieht die Welt in Unordnung geraten. Statt Friede und Recht herrschen Untreue und Gewalt, die ein Gott und der Welt wohlgefälliges Ritterleben unmöglich machen. Grund ist, sagt der mittlere der drei Sprüche, daß das deutsche Volk (*tiuschiu zunge*) und damit die ganze Welt keine oberste Gewalt, keinen König hat im Gegensatz zum Bereich der außermenschlichen Natur, deren Bestand trotz überall herrschendem Kampf und Haß durch Herrschaft sichergestellt ist. Der Ruf an das deutsche Volk, in den der in schlichten epischen Vierhebern abgefaßte Spruch mündet: *Philippe setze en weisen ûf, und heiz si* (d. h. die *armen künege*) *treten hinder sich* gewinnt an Bedeutung und Kraft, wenn man den Spruch zwischen Ottos (12. Juli 1198) und Philipps Krönung (Aug. oder Sept. 1198) entstanden weiß. Der welfische Gegenkönig war im traditionellen Aachen von der legitimen Hand des Kölner Erzbischofs gekrönt, aber nicht mit den echten Insignien des Reichs. Die wahre, mit dem einzigartigen wundersamen Waisen gezierte Krone, die den Staufer vor Otto auszeichnen wird, ist eindeutiges Symbol, den deutschen Herrscher über alle andern Herrscher der Welt, 'arme Könige' (reguli) genannt, hinzustellen. Der dritte Spruch sieht die Wurzel des Übels in Rom, das mit Lug und Trug in den Streit der Gegenkönige eingriff, sich für den unrechten, den Welfen, entschied. Daraus entstand der größte, in alle Verhältnisse und Ordnungen greifende Streit, den die Welt je sah oder sehen wird. Damit ist das große Thema der Zeit, um das die politische Dichtung Walthers kreist: der Kampf zwischen Kirche und Reich in diese vor den Reichsministerialen im Hoflager Philipps vorgetragene Spruchgruppe hineingestellt, schon durch das Gewicht des Motivs als Steigerung empfunden. Hinzu kommt die Intensivierung der diesen Spruch einleitenden Situation des verborgene Ursache erspähenden und verkündenden Dichters und schließlich als Ausblick aus dem Dunkel der Zeit, in deren kriegerische Ereignisse die verweltlichte Kirche selbst verstrickt ist: der weinende Klausner, der seine Stimme zu Gott erhebt. Sorge um rechtes Ritterleben und Aufschrei zu Gott sind Endpunkte einer inneren Bewegung, die den Ruf zur Krönung



Deutsche Kaiserkrone.

Erstes Drittel des 11. Jahrhunderts.

Weltliche Schatzkammer in Wien.

Philipps umkreist und entspringen läßt. Die Einheit des Spruchzyklus ist nicht nur im Vollzug des Vortrags, sondern schon in der Entstehung begründet, mögen die einzelnen Sprüche nun in unmittelbarer zeitlicher Folge als Glieder eines größeren Ganzen geschaffen oder aber im Bannkreis schon vorhandener, nach zyklischer Abrundung strebender Spruchreihen entstanden und nachträglich einbezogen sein.

Macht und Glanz des Reichs, von Barbarossa und seinem Sohn Heinrich wiedergewonnen und nach dessen Tod durch Uneinigkeit der Fürsten erloschen und in den Staub gesunken, verdichtet sich für Walther im Symbol der Krone (s. Taf. XVI), dessen Bedeutungsfülle den Dichter geschichtlicher Details überhebt und der geistigen Idee des kaiserlichen Weltimperiums sowie deren metaphysischer Begründung nach der Absicht des Dichters den Vorrang läßt. Der Spruch auf Philipps Krönung feiert das Wunder, daß die Krone, obwohl altererbt, sich so zum Haupte Philipps, des *jungen süezen mannes*, fügt, als wäre sie für ihn geschmiedet. Sein Königtum ist gottgewollt. Die Würde königlicher Herkunft und königlichen Amts, wie sie der feierliche Aufzug des Weihnachtsfestes in Magdeburg verkörpert — *Ez gienc, eins tages als unser hêrre wart geborn von einer maget dier im ze muoter hât erkorn, ze Megdeburc der künec Philippes schône. dâ gienc eins keisers bruoder und eins keisers kint in einer wât, swie doch die namen drîge sint: er truoc des rîches zepter und die krône* — weist als 'Spur' der göttlichen Trinität ins Übersinnliche. Umgekehrt wie das Bild der Majestas Domini auf der Krone geht die Beziehung zum göttlichen Pantokrator hier von der irdischen Erscheinung aus. Der Vergleich mit gelehrt lateinischer Dichtung, etwa mit dem Panegyricus des Peter von Eboli auf Heinrich VI., der den Kaiser als Phoebus und Jupiter, die Kaiserin als Juno und Schwester des Phoebus preist, bringt zum Bewußtsein, was Walther, frei von der Rhetorik antik mythologischer Bildlichkeit wie von staatsrechtlicher Terminologie des altrömischen Imperialismus, geistlicher Symbolik verdankt, um den Gedanken der Unmittelbarkeit des zur Weltherrschaft ausersehenen deutschen Königtums zu Gott in sich zu festigen und dem an Transparenz des Irdischen gewohnten Denken eines nicht an geistliche Bildung gebundenen Hörerkreises nahezubringen

Den Bittsprüchen, die sich an Philipp wenden, mögen sie im eignen oder im Interesse andrer gesungen sein, scheint zunächst die hohe Auffassung vom deutschen Königtum zu fehlen. Der Tradition der Fahrenden folgend preisen sie Begierde nach irdischem Besitz überwindende Freigebigkeit als wesentlichste Herrschertugend und übertragen diese ursprünglich praktischen Zwecken erwachsene Sicht auch auf den Weltherrscher, wenn etwa Philipp an das Vorbild Alexanders gemahnt wird, der die Herrschaft über 'alle Reiche' seiner *milte* verdankte. Daß Walthers Sprüche an Philipps ferneren Schicksalen: dem Erstarken seiner Macht, der wiederholten Krönung, der Aufhebung des päpstlichen Bannes, seiner Ermordung keinen Anteil nehmen, bedeutet nicht Abrücken vom staufischen Reichsgedanken, sondern von der Person Philipps. Vielleicht daß die Höfe, an denen sich Walther aufhielt, vor allem der des Landgrafen Hermann, dessen unbedenklicher Opportunismus selbst in jener Zeit aufstrebender Landesdynasten seinesgleichen sucht, sein Verhalten mitbestimmten. Im Frühjahr 1212 singt Walther wieder vom deutschen König- oder Kaisertum, dessen Krone alle andern Kronen überstrahle, diesmal als Huldigung für Otto, der nach Philipps Ermordung (1208) allgemein anerkannt, 1209 zum Kaiser gekrönt, ein Jahr später in den Bann getan, jetzt in Frankfurt erscheint, um sich der deutschen Fürsten zu vergewissern. Walther beteuert, daß die Fürsten zu ihm stehn, allen voran Dietrich von Meißen, in dessen Gefolge wir uns den Dichter denken. Ist der einleitende Willkommspruch mit doppelter Blickrichtung auf Kaiser und fürstlichen





107. Burg Trifels, erbaut nach 1280. Hauptturm mit Apsis der Kapelle, zeitweiliger Aufbewahrungsort der Reichskleinodien. (Phot. K. Ch. Raulfs, Magdeburg.)

Gönner nicht frei von Übertreibungen konventionellen Fürstenlobes, so empfindet man die beiden zugehörigen Sprüche mit der gleichen Anrede an den Kaiser als reine 'Verkündung'. Wenn früher die metaphysische Wesenheit eines selbständigen, nur von Gott abhängigen Königtums im Bilde berührt ward, so wird jetzt in klaren Worten ausgesprochen: Gott hat die Herrschaft im Himmel, der Kaiser auf Erden. Der Kaiser ist Gottes *voget*, er erhält unmittelbare Botschaft von seinem himmlischen Herrn, daß er dessen Rechte hier auf Erden im Kampf wider die Heiden vertrete. Wenn er dem deutschen Volk durch unerbittliche Strenge den Frieden im Innern gesichert und dadurch bei den übrigen christlichen Völkern Ansehn und Geltung erlangt hat, ist die Voraussetzung zur Kreuzfahrt erfüllt, die den Teilnehmern aus aller Christenheit Vergebung der Sünden verheißt und die Würde des Kaisers durch Ausübung der höchsten Pflicht seines kaiserlichen Amts erhöht. *manheit* und *milte* des Kaisers werden sich im Heidenkampf ebenso bewähren — damit die Huldigung des ersten Spruches dieser Gruppe wiederaufnehmend —, wie sie ihn schon jetzt in den Stand setzen, durch *rechen* und *lônen* im Reich Ordnung zu halten.

Die Strophen, die die drei Kaisersprüche im gleichen Ton begleiten, betonen die Selbständigkeit des Kaisers der Kirche gegenüber; einer wendet sich zum erstenmal gegen die Person des Papstes, den mächtigen Innozenz: der Bannstrahl gegen Otto möge seinen eignen Worten gemäß auf ihn selbst zurückfallen. Der sittliche Maßstab, nach dem Frauen wie Geistliche geschieden werden müssen, um Würde und Ansehn der edlen unter ihnen zu schützen (s. S. 241), ist auch an höchster Stelle anzulegen. Walther trennt zwischen dem ihm unanfechtbaren Amt des geistlichen Oberhaupts der Kirche und dem augenblicklichen Inhaber dieses Amts. Die Idee des Papsttums ist durch die Wirklichkeit verdunkelt, in ihr Gegenteil verkehrt. Innozenz steht nicht als zweite von Gott gesetzte Gewalt neben dem Kaiser, sondern ihm entgegen. Er stört die Ordnung, die der Kaiser als irdischer Stellvertreter Gottes zu erhalten trachtet. Er handelt im Auftrag des Teufels wie der Kaiser im Auftrag Gottes. Die Heftigkeit der damals gegen den Papst gerichteten Strophen Walthers ist nicht nur aus spontaner Leidenschaft zu deuten, sondern aus der Vorstellung des Gegenspiels von Gott und Teufel, Christ und Antichrist, rex iustus und tyrannus in der düstern Stimmung eschatologischer Sicht, einer Vorstellung, die ihm, dem Laienprediger und weithin reichenden Kreisen seiner

Hörer ebenso geläufig war wie die Bildlichkeit geistlicher Symbolik (s. S. 252). Das Positive des Kaiserbildes treibt dazu, die negativen Züge des Papstes an vorgefundenen Kategorien zu ergänzen. Der Papst verleitet zu Lug, Trug und Habsucht und mehrt den Unglauben. Unter der heuchlerischen Maske des geistlichen Schlüssel-, Richter- und Hirtenamts bringt er die ganze Christenheit zu Fall. Der Verführer, wie ein Vater voranschreitend, ist in Wirklichkeit ein neuer Judas an der Spitze der Häscher Christi. Die Wurzel seiner Lasterhaftigkeit ist Habsucht (avaritia): er lernt Simonie aus dem schwarzen Buch des Höllenmohren und weiß die hohen Geistlichen durch Fallstricke des Teufels zu fesseln. Selbst die Vorbereitungen zum Kreuzzug dienen ihm dazu, 'deutsches Silber' in seinen 'welschen Schrein' zu füllen und es zu verprassen. Damit das ungestört geschehn kann, nutzt er die Wirren des Reiches aus, die er selbst durch den Thronstreit angezettelt hat: *er giht 'ich hân zwên Allamân undr eine krône brâht, daz siz rîche sulen stœren unde wasten. ie dar under füllen wir die kasten: ich hâns an mînen stoc gement, ir guot ist allez mîn —'.* Grimmiger kann man den Vorwurf, daß die Ursache alles Übels in Rom liegt, nicht ins Persönliche wenden als in diesen Worten, die, welsche Worte nachäffend, dem Papst in den Mund gelegt sind.

Innozenz wußte seinen Bannstrahl wirksam zu unterstützen, indem er deutsche Fürsten anstiftete, den jungen Friedrich von Sizilien, Sohn Heinrichs VI., als Gegenkönig aufzustellen. Als der Staufer mit französischer Hilfe über seinen Rivalen siegte, Ottos Schicksal in der Schlacht bei Bouvines (1214) — er starb vier Jahre später — entschieden und Friedrich in Aachen gekrönt wurde (1215), in jener Zeit mag Walther zu Friedrich hinübergewechselt sein. Die Sprüche an Friedrich sind Bittsprüche um Lohn: der König ist wiederum (s. S. 249) vor allem als der Freigebige gesehn. Der junge Friedrich, an Freigebigkeit schon ein Riese, wird erhoben auf Kosten Ottos, an *milte* kleiner als ein Zwerg, trotzdem er doch die Jahre des Wachsens längst hinter sich hat. In dem gebetartig einleitenden Spruch der Reihe, in dem der Dichter Recht und Entscheidung zu lieben oder zu hassen für sich beansprucht, scheinen die auf Otto und Friedrich gehnden Zeilen: *wie solt ich den geminnen der mir übele tuot? mir muoz der iemer lieber sîn der mir ist guot* — Walthers Verhalten Otto gegenüber aus tieferem menschlichem Grunde rechtfertigen zu wollen als nur dem des vorenthaltenen Lohns. Wonach der unstet Umhergetriebene sehnlich verlangt, ist nicht Unterhalt und Gastlichkeit, wie er sie an zahlreichen Höfen großer und kleiner Herren gefunden hat; Walther bittet um eignen Herd: Haus und Hof aus des Königs Hand, wie es seiner 'reichen Kunst' gebührt und, fügen wir hinzu, seinem ihn über die Fahrenden hinaushebenden Stande angemessen ist. Diese Anerkennung seiner Kunst, seiner höfischen Kunst, wird ihn seiner eigentlichen Bestimmung, Minnelieder zu singen (s. S. 245), zurückgeben. Der König erfüllt die Bitte des Sängers, bedenkt jedoch zu einseitig die moralische, zu wenig die materielle Seite seiner Gabe. Der Ertrag des Lehens ist weder zu 'greifen, zu hören, noch zu sehen'. So befindet sich der Dichter dem hohen Lehnsherrn gegenüber in einer prekären Lage, der der Humor nicht leicht fällt. Er bittet die Freunde um Rat, ob er die königliche Gabe behalten oder fahren lassen soll, und wendet sich dann in einem höchst diplomatischen Spruch an den König selbst, ihm zu einem geziemenden Danklied zu verhelfen, insofern ja der König den Gegenstand des Dankes durch erneuten Beweis seiner Huld jederzeit ändern kann. Der König versteht die Anspielung. Walther verkündet der ganzen Welt in ergreifendem Jubelton, daß er ein Lehen — nach einer Notiz des 14. Jahrhunderts wohl in Würzburg (s. Abb. 108) — erhielt. Er braucht nicht mehr die 'Kargen' anzugehn. Der König hat seinen Atem, der von Schelten stank, rein gemacht. Der dann folgende, an Friedrich persönlich gerichtete Dank, der Belehnung und Dienst im Symbol



108. Kreuzgang des Neumünsters, 'Lusamgärtlein', in Würzburg (Mitte des 12. Jahrhunderts), wo Walther begraben liegt.

der Kerze zusammenfaßt, gilt schon dem Kaiser und fällt also nach der Krönung in Rom, die im November 1220 erfolgte.

Walther wird Friedrich nicht mehr gesehn haben; er feiert den Reichsverweser Engelbert von Köln als Hüter und Hort kaiserlichen Ansehns (*keisers êren trôst*). Der durch seinen Dienst am Reich hohen Ruhm erwarb, möge sich nicht durch widerstrebende, nichtswürdige Elemente beirren lassen. Als Vormund des Prinzen (*getriuwer küneges pflegære*) dem kaiserlichen Haus nahe, ist er vom Blickpunkt geistlicher, weiten Kreisen bedeutsamer Symbolik als 'Kämmerer der hl. drei Könige und der elftausend Jungfrauen' durch übernatürliche, dem Charisma des Kaisers vergleichbare Gnadengabe für die hohe Würde seines Amtes ausgezeichnet. Um so ruchloser der Mord (1225) und um so tiefer die Erschütterung des Sängers, der in seiner Klage Strafen und Verwünschungen über den Mörder häuft, wie vorher im Preislied Ehren und Würden auf den ersten aller Fürsten (*fürsten meister*), der den Sinn des Reichs so vorbildlich verkörpert. Im gleichen Ton dieser Sprüche hat Walther zur Kreuzfahrt des Kaisers aufgerufen, gleichzeitig zum Kampf gegen die römische Kurie, die 'Feinde des Erblandes' Christi, die 'unreiner' als die Heiden, insgeheim zu ihnen halten, indem sie die Kreuzfahrt zu hintertreiben suchen, zu der sich der Kaiser trotz dem päpstlichen Bann (Sept. 1227) rüstete. Ließen ihn diejenigen im Stich, auf deren Unterstützung er angewiesen sei, so solle er nach Deutschland eilen, die *rehten pfaffen* vor den *unrehten*, die als Anhänger des bannenden Papstes das Reich zu zerstören trachten, warnen und sie voneinander trennen, oder diese selbst aus ihren Kirchen verjagen. Unordnung des Reichs ist hier Unordnung Deutschlands wie auch in den Sprüchen gegen Innozenz Kreuzzugssteuer und -opfer auf Ausplünderung Deutschlands durch den welschen Papst hinausläuft. Geistliche sollen ihres ursprünglichen Amts: des Gottesdienstes und der Verteilung von Almosen eingedenk sein. Erst die Schenkung Konstantins gab ihnen Anteil an Einkünften der Menschen, verstrickte sie in Weltliches und goß Gift in die Christenheit. Hätte Konstantin den Quell des Verderbens vorausgeahnt, er hätte der Kirche nichts verliehen und damit das Unglück des Reichs verhütet. Aus dem Kampfe für die weltlichen Rechte des Reichs gegen die Übergriffe des päpstlichen Imperialismus wünscht Walther eine arme Kirche, die er in der symbolischen Gestalt des Klausners verkörpert sieht. Zum drittenmal heraufbeschworen rät er: denen die *die guoten* bannen, d. h. den *unrehten pfaffen*, den Zerstörern des Reichs, mit raschem Gegenschlag zu erwidern, indem man ihnen Pfründen und Pfarrstellen zugunsten der Ritter nimmt. So wird der mönchische Einsiedler, dessen asketische Gestalt Entweltlichung der Kirche um der Reinheit der Kirche willen meint, vom ritterlichen

Sänger des Kaisers, der sich hier noch einmal deutlich als Sprecher der antipäpstlichen Reichsministerialen kundgibt, in den Kampf um das Reich hineingezogen. Bis zuletzt kämpft Walther für die nämliche Idee des deutschen Kaisertums, dessen Erneuerung durch Friedrich I. ihm in der kraftvollen Regierung Heinrichs VI. lebendig entgegentrat. Die Zerrissenheit des Reiches durch Machtgier der Kirche und Aufstreben der Landesfürsten erlebt der deutsche Sänger vornehmlich als Zerfall Deutschlands, dessen Königtum die Machtgrundlage kaiserlicher Weltherrschaft bildet. Daß im Kampf der beiden Oberhäupter der Christenheit der Gegensatz zwischen Deutsch und Welsch über ausdrücklich Gesagtes hinaus empfunden wurde, darf aus der sonst bezeugten Seelenhaltung des Dichters geschlossen werden. Wurde Walthers Spruchdichtung aus der Not der Zeit geboren, so scheint es ein tragisches Verhängnis, daß in dem nämlichen Jahr 1198, in dem Walthers Dichtung zum erstenmal für die Größe des Kaisertums eintrat, die Doppelwahl der Könige diesem Kaisertum den Todesstoß versetzte und Innozenz III., der der Kirche den endgültigen Sieg über das Kaisertum errang, den Thron bestieg. Der aus der Doppelwahl entstehnde Bürgerkrieg, der sich über annähernd zwei Jahrzehnte hinzieht, erfüllt die Zeit der Wanderungen Walthers. Sein Bild vom Reich und Kaisertum ist ein von gläubiger Sehnsucht erfülltes, am Vergangenen genährtes Wunschbild, das er der Unsicherheit und dem Verfall der Zeit in begeisternden Worten *hôhen sanges* entgegenhält.

Stärkeres Hingegebensein an tatsächliche Ereignisse und Meinungen der Zeit, wie wir es innerhalb der politischen Dichtung Walthers in der Zeit unter Friedrich finden, darf nicht dazu verleiten, packende und prägnante Bilder, denen der Dichter innerhalb seiner künstlerischen Ordnung den Charakter des Zufälligen nahm, in die Welt des Einmalig-Geschehenen zurückzuversetzen — in der verkappten Vorstellung, daß der Erweis der 'Gelegenheit' im Goetheschen Sinne den Wert eines lyrischen Kunstwerks schlechthin steigere — oder die hinter den Ereignissen stehnden sittlich-religiösen Mächte, die der Dichter sichtbar machte, zu übersehn. Der 'Verkünder' und 'Prediger' will nicht Wahrheit geschichtlicher Wirklichkeit, sondern exemplarische, symbolische Wahrheit (s. S. 97). Das Fließende vom Besonderen zum Allgemeinen, vom politischen Spruch zum Sittenspruch darf nicht übersehen werden. Falls die Sprüche über Ungeratenheit des *selbwahsenen kindes*, über vorzeitige, unreife Liebe, über Verdrängung von Weisheit, Alter und Adel von den 'Stühlen' ihrer früheren Geltung auf Friedrichs Sohn Heinrich gedichtet und von einem bestimmten Hörerkreis auf ihn gedeutet wurden, können sie von einem andern Publikum und zu andrer Zeit als allgemeine Lehren ohne Bezug zu bestimmten Ereignissen oder Personen hingenommen sein. Ähnlich steht es mit der Deutung des im zweiten Thüringer Ton verfaßten Spruchs *Swâ guoter hande wurzen sint in einem grüenen garten*, der zu sorgfältiger Erziehung des Kindes ermahnt, auf den Landgrafen Hermann und seinen Sohn. Daß die Verwünschung unzuverlässiger Ratgeber im König-Friedrichs-Ton ursprünglich auf das Erlebnis am Kärntner Hof geht, legt nicht so sehr inhaltliche Verwandtschaft mit dem Spruch an Herzog Bernhard als vielmehr zyklische Zugehörigkeit zu den Kärntner Sprüchen nahe, die trotz den verschiedenen Tönen — aus einer Strophe des Unverzagten zu schließen — einmal bestanden haben muß. Daß die Vortragsfolge, aus der der Einzelspruch seine volle Deutung findet, auch Sprüche andrer Dichter als notwendige Glieder des zyklischen Zusammenhangs einschließen kann, ist wie beim Minnesang in der gesellschaftlichen Funktion der höfischen Dichtung begründet: Der Spruch, in dem Walthers überlegene Kunst gegen die nörgelnde Beckmesserei seines Sangesgenossen Wicman — bei wiederholtem Vortrag mag der an andrer Stelle genannte Volcnant die Rolle des Gegners übernommen haben — von dritter Seite verteidigt wird, hat die im gleichen Ton abgefaßte



Dankstrophe Walthers an Ludwig hervorgerufen, mit der dieser Spruch vorgetragen und überliefert wurde. Leider fehlt der Spruch mit den Angriffen Wicmans — oder waren es mehrere Sprüche? —, sonst würden wir nicht nur die scharfe Rüge seiner Kritik wegen zwei fehlender Takte in einem Spruch besser verstehn und den Zusammenhang mit Walthers im zweiten Thüringer Ton abgefaßten Spruch gegen die Schreier, die ihn bei Hof nicht zu Worte kommen lassen, mit seinen deutlichen Reminiszenzen an die Dankstrophe erkennen; uns würde vor allem Walthers Lobspruch auf den Halm verständlich. Denn dieser Spruch ist Walthers eigne Erwiderung auf Wicmans Angriff in einem Spruch von der *bône*, der den unmittelbar vorhergehnden, in gleichem Ton abgefaßten Waltherspruch vom *brâten* verspottet und gleichzeitig auf das Lied vom Halmmessen angespielt haben wird.

Daß Sprüche allgemein ethischen oder religiösen Inhalts sich nicht nur zum selbständigen Zyklus zusammenschlossen, sondern auf bestimmte Ereignisse bezogene Spruchreihen einleiteten, abschlossen oder durchsetzten, um Zufälliges und Isoliertes in allgemeine Zusammenhänge zu rücken, Persönliches und Öffentliches zu verknüpfen, Sittliches und Politisches im Religiösen zu verwurzeln usw., legt die Überlieferung nahe. Jedenfalls glaubt man innerhalb der Spruchfolge ein und desselben Tons noch Reste ursprünglicher Vortragsfolgen zu erkennen. Anderseits besteht durchaus die Möglichkeit, daß diejenigen Vortragsfolgen, die keinen fortschreitenden Inhalt darstellen, von jeher der wechselnden Hörerschaft variierend angepaßt wurden. Daß die Sprüche an Friedrich, in denen sich der Dichter von Otto lossagt, in einem allgemein einleitenden Spruch mit Aufblick zu Gott beginnen, daß den Sprüchen für den Kreuzzug Friedrichs, mit der Bitte um Gottes Rache einsetzend, ein Spruch über die Unerforschlichkeit des allgegenwärtigen, allmächtigen und ewigen Gottes vorausgeht, spiegelt sicherlich die ursprüngliche Vortragsfolge und kennzeichnet den Ernst des dichterischen 'Verkünders', der darauf bedacht ist, die persönlich rechtliche Entscheidung des Herrenwechsels zu verinnerlichen, die politische Bedeutung von Friedrichs Kreuzzug der religiösen unterzuordnen, beides vom höheren Standort exemplarisch zu behandeln. Ähnlich haben wir uns die Spruchreihen über Höfisches zu denken. Der Spruch über unmäßiges Treiben am Thüringer Hof wird beispielhaft, wenn er mit Sprüchen des Wiener Hoftons über rechten, von *mâze* beherrschten Gebrauch und Einschätzung irdischen Besitzes vorgetragen wurde oder auch im Gegenüber eines Lobspruches auf fürstliche Höfe des Südostens, vor allem den Babenberger Hof in Wien oder den Hof des Patriarchen Wolfger von Aquileja. Mißverständnisse, als ob Walther etwa das Gesellschaftliche gegen das Kämpferische höfisch ritterlicher Bildung ausspielen wollte, wurden dadurch ausgeschlossen. Walther wendet sich an andrer Stelle ausdrücklich gegen die Verweichlichung des männlichen Ideals. Frauen, aber nicht Männern, stehe es an, daß man sie schön nenne: *ez ist ze weich und ofte hœne.* Den Mann zeichne kühne Entschlossenheit, Freigebigkeit und Verläßlichkeit aus. Ein weibischer Mann ist ein Zeichen von *unmâze*, die gegen die durch Geschlecht, Stand und Alter gesetzte Ordnung verstößt. Wenn die Sprüche im Wiener Hofton, um noch einmal zu ihnen zurückzukehren, betonen, daß die höfische Grundtugend der *mâze*, die vor Sichverlieren an Irdisches bewahrt, *sêle* und *êre* rettet, vor *sünde* und *schande* behütet, so vermögen sie innerhalb eines Zyklus Beziehung zum Religiösen herzustellen, die Walthers Spruch von seinen drei Anliegen oder 'Sorgen': Gottes Huld, Frauenminne und der *wünneclîche* Hof zu Wien bereits in sich schließt.

Wie der Sittenspruch hat auch der religiöse Spruch die Möglichkeit innerhalb eines Zyklus auszustrahlen und auszurichten. Der Spruch von wahrer Nächstenliebe ohne Unterschied des Standes und der Religion zur Ehre des allen gemeinsamen Schöpfers und Erhalters —



im dienent kristen juden unde heiden, der elliu lebenden wunder nert — kann mit den Sprüchen des gleichen Tons, die vor Habsucht warnen, verbunden gewesen sein und ihrem Sinn eine gewisse Richtung gegeben haben. (Man darf sich nicht durch die aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts überlieferte dreistrophige Gliederung der Sprüche beirren lassen.) Die Sprüche für den Kreuzzug Friedrichs im Kampf wider Rom werden durch Sprüche des gleichen Tons begleitet sein, die aus der Bangigkeit visionärer Schau des alle Königreiche 'mit Grimm' durchfahrenden, das nahe Endgericht kündenden Sturms zu 'Gottes Grab' zu fliehen heißen oder über diejenigen in Klage ausbrechen, die über dem Trachten nach irdischem Gut den Sold des himmlischen Kaisers, der dem Kreuzfahrer winkt, verscherzen. Auch die beiden von Walther gedichteten Kreuzlieder sind für den Vortrag des Sängers vor seinem ritterlichen Publikum, nicht für gemeinsamen Gesang der Kreuzfahrer bestimmt. Das eine Lied besingt die Heilstaten Christi, die auf geheiligtem Boden geschahen, so daß die Christen allein auf das Land Anspruch haben. Das dogmatisch Bedeutsame der Ereignisse wird hervorgehoben, was spätere Bearbeitungen des Liedes in vervollständigender und erzählerischer Absicht nivellierend zerstörten. Denkt man hier an kirchlichen Hymnus von objektiver dogmatischer Gebundenheit, trotz der anpassenden persönlichen Wendung des Eingangs, daß das eben betretene heilige Land — ein überliefertes Motiv der dichterischen Gattung — alle andern vom Dichter gesehenen Länder an *êren* überstrahle, so nimmt das zweite Lied, dessen Einheit nicht im Logos des Dogmas, sondern in der lyrischen Stimmung des göttlicher Hilfe bedürftigen, sündhaften Menschen liegt, mit seinen wiederkehrenden Anrufungen an Gott und die Jungfrau und wiederholten Gedanken an sündigen Tod und Höllenstrafen vom volkstümlichen Pilgerlied seinen Ausgang. Haben sich äußere und innere Form auch weit von der Einfachheit des volkstümlichen Vierzeilers entfernt, so ist doch die Tatsache von Bedeutung, daß Walther nicht nur in Minnesang und Spruch — unter den religiösen Sprüchen denke man etwa an den Reisesegen —, sondern selbst im religiösen Lied durch volkstümliche Dichtung angeregt würde. Das Medium des ältern österreichischen Minnesangs und der Spruchdichtung der Fahrenden sowie die hinter dem Pilgerlied stehnden Litaneirufe und Prozessionsgesänge (s. S. 125) hielten ihn dem uns nicht überlieferten volkstümlichen Lied als einem Quell ursprünglicher Natürlichkeit und Wärme offen und empfänglich, wobei nicht die Weise über dem Wort, nicht der Komponist über dem Dichter vergessen werden darf.

Wie Walther selbst das Kreuzzugsthema in einem durchaus ernst gemeinten religiösen Spruch mit Humor behandeln kann, wenn es darauf ankommt, das Drückende einer über vielen lastenden Situation zu durchbrechen, einmal befreit aufzuatmen, zeigt der Spruch, der das Gott und der Jungfrau reichlich gespendete Lob den Erzengeln vorenthält, falls sie nicht gegen die Heiden eingreifen, als wolle der Dichter damit das Hinauszögern des Kaisers entschuldigen, der sich den mit allen erdenklichen Kräften ausgestatteten Erzengeln gegenüber doch in einer höchst prekären Lage befindet. Der Humor, der hier den düstern Horizont vom religiösen und politischen Standort aufzuhellen trachtet, weiß in echt volkstümlichem Ton Heiliges menschlich nahezubringen, um es für seine Zwecke zu bewältigen. Diese befreiende und überwindende Kraft des Waltherschen Humors, der sich der Bildlichkeit der Sprache, des Herausgreifens einer einzelnen Sicht, eines höchst konkreten, schaubaren Zuges des zu Überwindenden bedient und vor äußerlichen Derbheiten nicht zurückscheut, ist Anlage der Seele, die zur Willenshaltung höfischen Frohseins der Selbstüberwindung erzogen, auch im Ausgesetztsein dem Leben in seiner ganzen Fülle gegenüber standhält, im Lebenskampf des Fahrenden, im Kampf um politische, sittliche, religiöse Ideale inmitten aller Düsternis und Verwirrung.



Ebensowenig wie die Kreuzzugslieder setzt der Leich Walthers größere dogmatische Kenntnisse voraus, als dem Laien jener Zeit durch eingehnde Auslegung des Symbolums in beweglicher Lebendigkeit nahe gebracht wurden. Das Gebet des der eignen und der Christenheit Schuld bewußten Menschen gründet sich auf Lob und Preis Gottes und Mariens, die, den größten Teil der in fünf Abschnitte gegliederten Dichtung füllend, im ersten Hauptteil und Mittelstück als Jungfrau und Gottesmutter, im Schlußsatz als Himmelskönigin gepriesen und gebeten wird. Walthers reichem Werk von Liedern und Sprüchen wird durch diesen in lateinischer Tradition stehnden, die höhern Responsionen zwischen beiden Hauptteilen mit großer Freiheit behandelnden Leich die dritte damals bestehnde Form lyrischer Kunstdichtung zugefügt. Die metrische Kunst der Lieder und Sprüche Walthers, die am sinnfälligsten in der Mannigfaltigkeit des Stollenbaus — Stollen als Formungseinheit der ganzen Strophe gemeint — zutage tritt, zeigt ähnlich wie bei Reimar Abkehr von der welschen Richtung: im Ansatz zu kühnerem, vielperiodigem Strophenbau, in gewissen Freiheiten der Versfüllung, wenigstens in den Sprüchen, im Verzicht auf Durchreimung der Strophe (bis auf ein einziges Lied), in der Beschränkung des Daktylus auf drei kleine Lieder.

Walther, der in der Totenklage auf Reimar — trotz aller Schärfe früherer Auseinandersetzung — der höfischen Kunst des als ebenbürtig empfundenen Sängers gerechte Anerkennung zollt, sieht in Neidhart und seiner Richtung nur Gegenspiel und Auflösung: *ungefüege dœne*, die höfischen Sang verdrängen und damit in Frage stellen, was höfischer Kulturwille erstrebte. Man solle Frau *Unfuoge* an den großen Höfen und Burgen — ebendort wurden also Neidharts Lieder gesungen — zum Schweigen bringen, sie gehöre zu den Bauern, von denen ihr unhöfisches dörperhaftes Wesen komme. Walthers Mädchenlieder hatten das Ländliche als das Natürliche und Einfache in die Welt des Höfischen einbezogen, um das Minneerlebnis vor Erstarrung in sublimer Gedankenhaftigkeit und gesellschaftlichem Formalismus zu retten. Neidhart, dem es um das Ursprüngliche des Eros, um den Naturtrieb der Minne geht, läßt das Ländliche in bäuerlicher Eindeutigkeit außerhalb des Höfischen, stellt es ihm gegenüber, schon durch die Situation des Liedvollzugs, indem der ritterliche Sänger seine Lieder an die Stelle höfischer Minnelieder etwa im Stil Reimars setzt. Daß in den meist einfach gebauten 'Sommerliedern', mit denen Neidhart begann, die Mädchen in liebessüchtigem Verlangen zum Tanze unter die Linde eilen, den ritterlichen Sänger, der sich hart und rücksichtslos wie der Ritter einzelner Kürenberglieder gebärden kann, umwerben, wird vom Hintergrund höfischen Minnesangs als Verkehrung des Verhältnisses von Ritter und Minnedame empfunden. Die Indiskretion der Namensnennung, der eignen wie der Geliebten, die Derbheit der scheltenden Mutter, die in greller Offenheit die Folgen der Liebe an die Wand malt — *ob er dich triege, daz ein wiege vor an dînem fuoze iht stê* —, der Tochter die Tanzkleider verschließt, ihr mit Prügeln droht, ja zu Handgreiflichkeiten übergeht, wobei sich die Tochter ihr in jeder Hinsicht gewachsen zeigt — *muoter, mit dem stecken sol man die runzen recken den alten als eim sumber* (Mutter, mit dem Stock, mit dem du mir drohst, soll man alten Weibern die Runzeln ausrecken wie einer Trommel) — ruft kontrastierend die *huote* des höfischen Minnesangs, den gedämpften Ton und die verhüllende Art eines Stils der Andeutungen und versteckten Anspielungen ins Gedächtnis. Die Bezüge zum Minnesang, von Anfang an in der Situation des Vortrags begründet, dringen auch in das Lied selbst ein, schon in die Sommerlieder, und zwar nicht erst in die spätern, die, soweit wir über die chronologische Folge der Neidhartlieder urteilen können, längst in die Zeit der Winterlieder hineinragen. Denn daß das Mädchen, das in 'überklafterlangen' Sprüngen zum Tanze eilt, *minnecliche junge*, oder die Tochter, die mit der Mutter



Ohlenroth'sche Buchdruckerei Erfurt

Lieferung 215/16.

HANDBUCH DER LITERATUR-WISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

UNTER MITWIRKUNG VON

Prof. Dr. **E. Bethe**-Leipzig; Dr. **M. Block**-Berlin; Dozent Dr. **H. Borelius**; Prof. Dr. **B. Fehr**; Prof. Dr. **W. Fischer**-Gießen; Prof. Dr. **W. Geiger**; Prof. Dr. **G. Gesemann**-Prag; Prof. Dr. **H. v. Glasenapp**-Königsberg; Prof. Dr. **W. Gundert**-Hamburg; Prof. Dr. **H. Hatzfeld**; Prof. Dr. **H. Hecht**; Prof. Dr. **H. Heiss**; Prof. D. Dr. **J. Hempel**-Berlin; Prof. Dr. **A. Heusler**; Dozent Dr. **K. Jäckel**; Dozent Dr. **H. Jeschke**-Königsberg; Prof. Dr. **A. Kappelmacher**; Prof. Dr. **W. Keller**-Münster; Prof. Dr. **J. Kleiner**; Prof. Dr. **V. Klemperer**; Prof. Dr. **B. Meissner**; Prof. Dr. **G. Müller**-Münster; Prof. Dr. **F. Neubert**-Breslau; Prof. Dr. **A. Novák**-Brünn; Prof. Dr. **L. Olschki**; Dr. **M. Pieper**-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. **F. Rosen**; Prof. Dr. **H. W. Schomerus**-Halle; Prof. Dr. **L. Schücking**-Leipzig; Prof. Dr. **Fr. Schürr**-Marburg; Prof. Dr. **M. Schuster**-Wien; Prof. Dr. **J. Schwietering**-Berlin; Prof. D. Dr. **R. Wilhelm**

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

J. Schwietering, Deutsche Dichtung des Mittelalters. Heft 9/10.

Subskriptionspreis RM. 3.90

Die vorliegende Lieferung bringt den lang erwarteten Abschluß der

„Deutschen Dichtung des Mittelalters".

Das „Handbuch der Literaturwissenschaft" ist nun fertig bis auf die „Romanischen Literaturen des 19./20. Jahrhunderts". Das tragische Geschick dieser Arbeit dürfte bekannt sein: Hanns Heiss starb nach Vollendung des I. Bandes. Der II. Band mußte in zwei größere Abschnitte aufgeteilt werden, in II, 1: Die Literatur Frankreichs und in II, 2: Die Literatur der übrigen romanischen Länder.

Dieser letzte Abschnitt II, 2 ist fertig und längst in den Händen der Bezieher. Um den Band binden zu können, mußte die Vollendung des französischen Teils abgewartet werden. Auch hier warf das Schicksal alle Planungen über den Haufen: Kurt Jäckel starb inmitten der Arbeit; Hans Jeschke sprang für ihn ein; schon seit fast einem Jahr steht er aber im Heeresdienst, ein Umstand, der das Ausbleiben der weiteren Lieferungen seiner Arbeit verständlich macht. Voraussichtlich kann seine Arbeit erst nach dem Kriege wieder aufgenommen werden.

Es war ursprünglich beabsichtigt, die „Romanischen Literaturen des 19./20. Jahrhunderts II, 1 und II, 2" in einem Bande zu vereinigen. Es sind nun zahlreiche Bezieher des Handbuches an den Verlag mit dem Vorschlage herangetreten, er möchte doch dafür Sorge tragen, daß die fertige zweite Hälfte des II. Bandes, enthaltend die italienische, spanische und rumänische Literatur, gebunden werden könnte, damit dieser an und für sich abgeschlossene Teil der endgültigen Benutzung zugeführt werden könnte. Unter diesen Umständen würde der Verlag es für vernünftig halten, diesen Vorschlägen Folge zu leisten und er glaubt, die Zustimmung der Bezieher zu dieser Lösung zu haben.

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion / Potsdam.

Wichtiges Umtauschangebot

für die Subskribenten des „Handbuch der Literaturwissenschaft".

Andreas Heuslers „Altgermanische Dichtung",

eines der Hauptwerke der Germanistik, ist im »Handbuch der Literaturwissenschaft« erschienen und im Besitz der Bezieher dieses Werkes.

Andreas Heusler, der Altmeister der Germanistik, war nicht nur ein Wegbereiter seiner Wissenschaft, sondern auch ein Wegweiser zum deutschen Wesen. Das neue Deutschland hat ihn mehrfach durch hohe Ehrungen ausgezeichnet: Der Reichsstatthalter von Hamburg verlieh ihm den Lessingpreis, gleichzeitig wurde ihm der Erwin von Steinbach-Preis zuteil.

Es gibt für Heusler ein unvergängliches und nicht mißzudeutendes Denkmal seines Wesens. Es ist die Sprache seiner Bücher — insbesondere seiner »Altgermanischen Dichtung«. — Sie kommt aus Island her, aus der spröden, klaren Luft der Bauernsagen und jener Gestalten, die sich ganz und tapfer dem Leben stellten. Heuslers Sprache destilliert den Gedanken bis zu seiner gültigsten und gleichzeitig schlichtesten Form. Auch wer ohne Wissen um die organische Welt der deutschen Sprache und ohne Kenntnis ihrer Gesetze an Heuslers Buch herangeht, der spürt den klaren Zug, das kunstvolle Gepräge, aber auch den heißen Atem, wie er ähnlich aus der Sage zu uns kommt. Man spürt nicht nur den Menschen hinter dem Forscher, sondern erlebt beglückt, wie hier, und das gelang nur noch den Grimm und ganz wenigen neben ihnen, die Forschung aus der Formel zum lebendigen Wort erlöst wird.

Andreas Heuslers Aufgabe im letzten Jahr vor seinem kürzlichen Hinscheiden war die umfangreiche Neubearbeitung der »Altgermanischen Dichtung«. Ein gütiges Geschick ließ ihm noch die Zeit, sein Werk bis zur Druckfertigkeit auszufeilen und um große Kapitel, z. B. die Saga, zu vermehren. So wird diese erweiterte Neubearbeitung für die neue Generation der Germanisten in ihrer jetzigen Gestalt ein unentbehrliches Hilfsmittel sein. Die Wissenschaft wird sich künftig nach dieser neuen Ausgabe zu richten haben.

Die neue erweiterte Auflage von Heusler, Altgermanische Dichtung erscheint in 7 Lieferungen zum Subskriptionspreis von je RM 2.20. Der Verlag beabsichtigt, den Subskribenten des »Handbuchs der Literaturwissenschaft«, (nur diesen) das Angebot zu machen, die in ihrem Besitz befindliche Arbeit: Heusler, Die altgermanische Dichtung **gegen die Neubearbeitung umzutauschen.**

Der Umtauschpreis würde RM 1.60 für jede Lieferung betragen (statt RM 2.20 außer Umtausch) gegen Rücklieferung des Buchblocks. — Die Einbanddecke kann dort behalten werden, da sie noch für den Umfang der Neubearbeitung passen würde.

Um den Bedarf an Umtauschexemplaren rechtzeitig vor Druck feststellen zu können, muß dies Angebot **befristet** werden.

Der Verlag würde nur in der Lage sein, diejenigen Umtauschwünsche bestimmt zu erfüllen, die **4 Wochen nach Erhalt dieses Angebots** bei ihm eingehen.

Der Umtausch kann außer der Rücklieferung des Buchblocks **nur gegen Einreichung des nebenstehenden numerierten Ausweises erfolgen.**

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion / Potsdam

Ausweis № 004871

für Subskribenten des Handbuchs der Literaturwissenschaft zum verbilligten Umtausch von **Heusler, Die altgermanische Dichtung.** (Ohne Einsendung dieses Ausweises an den Verlag wird kein Exemplar umgetauscht!)

Unterzeichneter macht von dem Umtauschangebot Gebrauch und bestellt hiermit:

1 Expl. Heusler, Altgermanische Dichtung. 2. umgestaltete und erweiterte Auflage, 7 Lieferungen

zum ermäßigten Umtauschpreis von RM 1.60 je Lieferung (statt RM 2.20). Ich sende dafür den Buchblock der alten Ausgabe postfrei zurück. — Die Zusendung soll durch die untengenannte Buchhandlung erfolgen, welche mir das Handbuch der Literaturwissenschaft liefert.

Anschrift:

Druck: Rich. Schneider, Potsdam.



Bücherzettel

An

die Buchhandlung

Dieser Titel ist gegen den an Lieferung 177 bereits beigefügten alten Titel auszutauschen!

HANDBUCH
D E R
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. E. Bethe; Dr. M. Block; Dr. H. Borelius; Professor Dr. B. Fehr; Professor Dr. W. Fischer; Professor Dr. W. Geiger; Professor Dr. G. Gesemann; Professor Dr. H. v. Glasenapp; Professor Dr. W. Gundert; Professor Dr. H. Hatzfeld; Professor Dr. H. Hecht; Professor Dr. H. Heiß; Professor D. Dr. J. Hempel; Professor Dr. A. Heusler; Dr. K. Jäckel; Dozent Dr. H. Jeschke; Professor Dr. A. Kappelmacher; Professor Dr. W. Keller; Professor Dr. J. Kleiner; Professor Dr. V. Klemperer; Professor Dr. B. Meissner; Professor Dr. G. Müller; Professor Dr. F. Neubert; Professor Dr. A. Novák; Professor Dr. L. Olschki; Dr. M. Pieper; Dr. F. Rosen; Professor Dr. H. H. Schaeder; Professor Dr. H. W. Schomerus; Professor Dr. L. L. Schücking; Professor Dr. Fr. Schürr; Professor Dr. M. Schuster; Professor Dr. J. Schwietering; Professor D. Dr. R. Wilhelm



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

DIE DEUTSCHE DICHTUNG DES MITTELALTERS

VON

DR. JULIUS SCHWIETERING
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN



POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

Meinem Lehrer
Edward Schröder

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

schilt und balgt, *frouwe* genannt wird — eine Bezeichnung, an der auch die allen *frouwen* vorgezogene *meisterinne* des Kreuzliedes teilzuhaben scheint —, ist nicht anders zu beurteilen, als wenn in späteren Sommerliedern Dorf-'Gespielinnen' höfisch ihre Minne klagen oder die *trûte*, die ihrer Gespielin auf den Vorwurf der *ungevüege* entgegnet: *sprichest dû daz ich sî ungevüege? ich weiz einen ritter der mich an sîn bette trüege, daz er mich niht enwürfe hin* —, gleich hinterher die *wolgetâne* heißt.

Trotz dem von vornherein vorhandenen, mehr oder weniger bewußten Widerspruch zum Minnesang, der naive Hingabe an Bäuerliches nicht ausschließt, wird diese neue Wirklichkeit im Grunde bejaht: die selbstverständliche Gegebenheit, daß zum Frühling Blumen, Blätter und Vogelsingen, aber auch Frühlingstanz, frohe Ausgelassenheit bei Alt oder Jung, unbezwingbare Liebeslust gehört. Des Dichters ungeteilter Freude an dieser unreflektierten Welt bäuerlichen Frühlings entspricht die einheitliche Geschlossenheit der 'Sommerlieder', deren Naturschilderung, über das Vielheitliche formelhafter Einleitung hinausstrebend, die Situation des Tanzes, aber auch die Ursache zu Liebe und Freude enthält und in dieser Bedeutung vordringen kann in die dem Tanz vorausgehnden Worte des Mädchens: *Den ich iu wil nennen, den muget ir wol erkennen. ze dem sô wil ich gâhen: er ist genant von Riuwental: den wil ich umbevâhen. Ez gruonet an den esten daz alles möhten bresten die boume zuo der erden. nû wizzet, liebiu muoter mîn, ich belge den knaben werden.* Wie sehr die Lieder von Frühlingslust und Daseinsfreude erfüllt sind, kommt durch die für Neidhart charakteristische, häufige Verwendung des Wortes *geil* (froh, ausgelassen) zum Ausdruck. Minne ist für Neidhart eine lebensteigernde, keine sittigende Macht. Die höfische Minneidee ist nicht wie bei Walther durch das Ethos der Personliebe ersetzt: Einseitige Beschränkung auf sinnliche Erfüllung läßt es nicht zum Liebeslied im vollen Sinn wie etwa bei Dietmar oder dem Kürenberger kommen. Neidhart steht dem volkstümlichen Lied dieser Zeit, das im Bereich des Liebesliedes die Stufe des wenn auch noch vorhandenen Sexualliedes längst überwunden hat, eklektisch gegenüber, läßt sich durch Motive des volkstümlichen Tanzliedes zu seinen 'Sommerliedern' oder -reien anregen, denen seine staunenswerte Fähigkeit des Variierens immer neue Reize abzugewinnen weiß.

Die Absicht zu kontrastieren, zu der die 'Sommerlieder' von vornherein Ansätze zeigen, nimmt in den 'Winterliedern' zu, indem sie einmal die Substanz des Bäuerlichen verstärken, anderseits höfische Minneklage unmittelbar hineinnehmen. In den frühen

109. Neidharts Melodie zu dem Winterlied *Kint, bereitet iuch der sliten ûf daz îs.* Berliner Handschrift Germ. fol. 779. Nach 1450.

'Winterliedern', die die in den 'Sommerliedern' ganz zurücktretenden Züge des bäuerlichen Alltags durch das rübenziehende, gerstenschneidende, heustampfende, flachsschwingende Mädchen mehren — in den Sommerliedern war vom Gartenjäten die Rede —, ist die Bejahung bäuerlicher Wirklichkeit noch kräftig genug, um die Klage um entschwundenen Sommer und ungestilltes Liebesleid durch den Ruf zu Freude und Tanz zu übertönen: *Rûmet ûz die schämel und die stüele! heiz die schragen vürder tragen! hiute sul wir tanzens werden müeder. werfet ûf die stuben, sô ist ez küele, daz der wint an diu kint sanfte wæje durch diu übermüeder.* Zu den bäuerlichen Motiven und Situationen, die hier zum ersten Mal in der Kunstdichtung erscheinen und unvermittelt neben Höfisches gestellt werden, gesellen sich zahlreiche der Volkssprache entnommene Worte, Bilder und Ausdrücke. Bäuerlich ist der Zuspruch an das Huhn, durch den die Geliebte dem dienenden Sänger Lohn verheißt: *Sinc, ein guldîn huon* (mein Goldhühnchen), *ich gibe dir weize.* Unmittelbar dem Leben nachgebildet ist das prononciert höhnende *liupper* (statt: *lieber*) der Flachsschwingerin, die sich des zudringlichen Liebhabers so handfest zu erwehren weiß und hinterher von den sechs gebratenen Birnen selbst vier verspeist, um 'das Herz damit zu laben'. Wenn in einer Art Schönheitsschilderung der *rôsenvarwe triel* (statt: *munt*) des Mädchens gepriesen wird, stoßen höfische Illusion und triviale Alltäglichkeit innerhalb ein und desselben sprachlichen Ausdrucks so hart aufeinander, daß der Spott auf beide Seiten fällt. Bäuerliches ist hier nicht nur das Urwüchsige und Ursprüngliche, sondern das Vulgäre und Rohe, wie es der Auffassung des französischen höfischen Romans vom vilain-dörper entsprach und — vielleicht unter der Einwirkung der französischen Pastourelle — im Keim schon in den 'Sommerliedern' der Fall war, wo die auf immer neue Reize bedachte variierende Steigerung auch das Bäuerliche übertrieb. Aber indem zügellose Roheit als Verfall hingestellt wird — die wiederholt berührte Geschichte von Frideruns gewaltsam entrissenem Spiegel in ihrer sozusagen epochalen Bedeutung läßt darüber keinen Zweifel —, steht der Dichter wieder auf der andern Seite. Denn die Norm, nach der gemessen wird, ist dem Höfischen entnommen, was dadurch motiviert wird, daß die dargestellten Bauern durch protziges Benehmen und prunkhafte Kleidung auf ihre Weise selbst ein höfisches Ideal erstreben und in diesem höchst unzulänglichen Unterfangen immer neuen, schärfer werdenden Spott herausfordern. Anregung boten volkstümliche Spottstrophen, durch die sich sozialer Gruppengeist seit je gegen überhebliches Hinausstreben über Gruppe und Stand zu wehren pflegt.

Parodie auf höfische Minneklage, in der sich der Dichter in der Rolle des höfischen Minners selbst ironisiert, vereinigt sich mit Bauernsatire, um die tölpelhafte Gespreiztheit und ungeschlachte Zudringlichkeit erfolgreicher Bauernrüpel mit dem Haß und Ärger des leer ausgehnden Minneritters zu überschütten. Schwer im einzelnen zu entscheiden, wie weit die Fülle von Spott und Hohn, von humorvollen Bildern und Vergleichen — *ich gelîche sîn gephnæte* (Schnauben) *ze einer saten tûben diu mit vollem krophe ûf einem kornkasten stât* — bis zu Scheltworten und Verwünschungen mehr dem Streben nach Steigerung um des Effekts willen oder der pessimistischen Grundhaltung des Dichters entspringt. Neidharts Satire, die unverblümte Derbheiten volkstümlicher, unmittelbar ins Leben eingreifender Spottstrophen innerhalb einer dichterischen Kunstgattung weiterbildet, wendet sich nicht nur gegen damalige Zeiterscheinungen, deren allegorisch gemeinte Darstellung wir spüren, ohne ihren präzisen Sinn immer fassen zu können, sondern gegen menschlich irdische Unzulänglichkeit überhaupt. Jedenfalls ist Echtheit der Affekte, welch letzte Ursache sie auch immer haben mögen, den Spottstrophen der Winterlieder nicht abzustreiten. Selbstironie des Dichters, die den Ernst scheinbarer Lebensnähe immer wieder ins Spiel der Kunst aufzulösen trachtet, lugt schon in



den Sommerliedern durch und tritt in der Selbstdarstellung der Winterlieder so deutlich zutage, daß die Gattung der Trutzstrophen, die Neidharts Lieder in der jeweiligen metrischen Form erwidern, um irgendeine Einzelheit in ihnen anzugreifen, sehr wohl auf Neidhart selbst zurückgehn kann. In ihrer volkstümlichen Verwurzelung machten diese Trutzstrophen Schule und reizten zur Übertreibung und Vergröberung.

Wieweit äußere Wirklichkeit in Neidharts Dichtung hineinragt, bleibt bei des Dichters Neigung zum Allegorisch-Deutbaren und dessen unsicherer Abgrenzung von Gelebtem und Erfundenem selbst in den persönlichsten Liedern unklar. Der Dichter, der sich am Kreuzzug Leopolds VII. von Österreich (1217—19) beteiligt zu haben scheint, mußte seine niederbairische Heimat verlassen, weil er die Huld seines Herrn verlor, um bei Friedrich II., dem Streitbaren, von Österreich Unterkunft und Lehen zu finden. Aber der Name des bairischen Wohnsitzes Riuwental, dem Hadlaub in richtiger Deutung Siuftenheim und Sorgenrain zugesellte, wird ersonnen sein: Künstlersignatur und Ziel der Geliebten, um die *milte* der Herren an die Armut des Dichters zu mahnen und die Existenz des begehrten Ritters in eigner Person zu ironisieren. Wie des Dichters Klage, daß sein Haus von einem *ungetriuwen* angezündet sei, damals ausgelegt wurde, zeigt die angehängte Strophe, die als Brandstifter an erster Stelle die *getelinge Urliuge* und *Übelweter* nennt. Die Enträtselung allegorischer Bezüge in Motiv, Bild und Wort, insbesondere Namen, deren Häufung und künstlerische Wirkung an Wolfram erinnert, wird die Einsicht in zyklische Bindung der Lieder vertiefen, jedoch nicht in dem Sinne, als ob dadurch ein von Lied zu Lied fortgesponnenes Motiv ermittelt werden könnte. Symbolik des Geschehens, durch das Ziel höfischer Erziehung als Selbstdarstellung bedingt, ist durch allegorische Bedeutsamkeit ersetzt, die in ihrer phantasiebelebenden Kraft wohl ein Motiv bereichert oder ein neues neben das alte stellt, aber ein ursprüngliches Motiv nicht als kontinuierliches, durchscheinendes Geschehen fortführt. Allegorischer Sinn steigert und erhöht das Motiv an Gewicht und schützt es bei variierender Wiederholung vor Entwertung, um so die Verselbständigung formaler Kunstmittel, ihre Verwendung allein um ihrer selbst willen noch hintan zu halten. Immerhin, Ästhetisches drängt Ethisches zurück und wird um so reizvoller empfunden, wenn das variierende Abwandeln eines durch allegorische Bezüge gestützten Motivs innerhalb einer festen Liedreihe verfolgbar ist.

Zahlreiche Lieder in Neidharts Manier, z. T. unter seinem Namen überliefert, bezeugen seine weitreichende Wirkung, die sich bis ins 15. Jahrhundert erstreckt. Noch zu Neidharts Lebzeiten lassen sich die schwäbischen Dichter um Heinrich VII.: Gottfried von Neifen aus freiherrlichem Geschlecht und der Ministeriale Burkart von Hohenfels durch Motive seiner Dichtung anregen, ohne sich jedoch seine geistige Haltung zu eigen zu machen. Sie stehn in der Tradition des höfischen Minnesangs, dessen immer enger werdenden gesellschaftlichen Horizont Walther durch Einbeziehen des Ländlich-Einfachen und -Natürlichen weitete. Außerdem kennen sie die französische Pastourelle und vor allem das volkstümliche Lied der Heimat, das bei ihnen unmittelbarer als bei Walther und Neidhart zu uns spricht, so daß man zwei Lieder Neifens geradezu als Überarbeitungen von Volksliedern bezeichnen konnte. Wie dem auch immer sei, die Unmittelbarkeit dieser Dichter zum volkstümlichen Lied, insbesondere zum volkstümlichen Erzähllied international verbreiteter Motive, wie es für Deutschland seit dem 12. Jahrhundert neben dem heimischen Heldenlied vorausgesetzt werden muß, hält Bespöttelung des Außerhöfischen fern. Das höfische Dorflied ist bereits eine neben dem Minnesang stehnde Gattung, die um ihrer selbst willen gepflegt wird und sich in dieser literarischen Abgrenzung sehr wohl mit der Autorschaft von höfischen Minneliedern verträgt. Und während die Minne-

lieder, sich in formalistische Künsteleien der Verzierlichung in Wort und Vers verlierend, immer mehr an ursprünglichem Ethos einbüßen, will das Dorflied in seinem Streben nach Lebensnähe Schlichtheit und Einfachheit des Ausdrucks.

Daß in einem höfischen Minnelied Neifens die Geliebte nach Neidhartschem Vorbild in dem überraschendem Vers *si kan beidiu dehsen unde swingen* plötzlich als Bäuerin erscheint, soll Höfisches travestieren. Selbst wenn der Ausdruck bäuerlicher Beschäftigung für einen kleinen Kreis Eingeweihter metaphorischen Sinn gehabt hätte, bliebe innerhalb der Dichtung, die sich nicht im geringsten bemüht, den Ausdruck ihrer Sphäre anzugleichen, die Disharmonie unhöfischer Worte zu ihrer rein höfischen Umgebung bestehn. Mag auch im Lied vom zerbrochenen Krug der Magd das Gegenständliche des volkstümlichen Motivs durch einleitende höfische Winterklage gefährdet erscheinen, so ist doch gegenseitige Steigerung und Übertreibung des Bäuerlichen einerseits und des Höfischen anderseits und damit jeder Schein von Satire des Bäuerlichen vermieden. In den Liedern von der Garnwinderin und Flachsschwingerin ist bäuerliche Wirklichkeit gefestigt, sie ist da um ihrer selbst willen. Allerdings wissen wir nicht, wie weit höfische Dorfdichtung und hoher Minnesang sich in einer Vortragsfolge mengten und zum Vergleich herausforderten. Der vom Rhythmus schlichter Tätigkeit getragene Refrain *wan si dahs, wan si dahs, si dahs, si dahs* entstammt wohl dem volkstümlichen Lied und trägt wesentlich zur Ungebrochenheit der Stimmung bei. Er bestimmt auch das Wiegenlied der zum Tanz unter der Linde drängenden Mutter, wie es jetzt ohne zu weitgehende Hineinnahme von spezifisch Höfischem in der Sprache der Kunstdichtung möglich ist:

Sol ich disen sumer lanc
bekumbert sîn mit kinden,
sô wær ich vil lieber tôt.
des ist mir mîn fröide kranc.
sol ich niht zen linden
reigen, owê dirre nôt!
wigen wagen, gigen gagen,
wenne wil ez tagen?
minne minne, trûte minne, swîc,
ich wil dich wagen.

Amme, nim daz kindelîn,
daz ez niht enweine,
alse liep als ich dir sî.
ringe mir die swære mîn:
du maht mich aleine
mîner sorgen machen frî.
wigen wagen, gigen gagen,
wenne wil ez tagen?
minne minne, trûte minne, swîc,
ich wil dich wagen.

Die Lieder Burkarts von Hohenfels wenden sich ausdrücklich gegen das Übertreibende der Neidhartschen Dorflieder, wenn es etwa beim Wintertanz in der Stube heißt: *nieman sol toben* oder vom ländlichen Tanz zur *stadelwîse* gesagt wird: *eben trâtens unde lîse.* Burkart setzt das Ländliche nicht gegen das Höfische, sondern bezieht es wie Walther ganz in das Höfische ein. Trotzdem weiß er den ländlichen Motiven neue Seiten abzugewinnen, dadurch daß etwa der Sommertanz nach Ausbruch eines befreienden Gewitterregens in die Scheune verlegt wird — der Refrain *fröide unde frîheit ist der werlte für geleit* trägt die Stimmung von Strophe zu Strophe weiter —, oder im Dialog der Gespielinnen die behütete Reiche die ungebundenere Magd um ihre Freiheit beneidet: *hî wære ich arn, sô wolt ich mit dir strîchen, ze fröiden varn.* Auch hier ist der Refrain *mir ist von strôwe ein schapel und mîn vrîer muot lieber danne ein rôsenkranz, sô bin ich behuot* Träger der Stimmung; die kühne Herausforderung erinnert an volkstümliche Spottstrophen der Geschlechter. Originelle Bilder aus Jagd und Ritterschaft, ebenso von Wolfram angeregt wie die Besinnung auf die Wirkung des einzelnen Wortes, die gegenüber der monotonen Glätte der Neifenschen Kunst dem Sinn und der Bedeutung



ihr Recht vor dem Formalen sichert, erhöhen den Reiz des Neuen. Die Ausführung eines Bildes kann sich über ganze Strophen ziehen, ja sogar den Inhalt eines Gedichts bestreiten. Anderseits werden stimmungsmäßige Wirkungen ohne Umweg über die Anschauung rein aus dem Sprachlichen gewonnen und zwar gerade in einer einleitenden Naturstrophe, in der sich sonst der Dichter in Einzelheiten malend an das Auge wendet:

Dô der luft mit sunnen fiure
wart getempert und gemischet,
dar gab wazzer sîne stiure,
dâ wart erde ir lîp erfrischet.
dur ein tougenlîchez smiegen
wart si vreuden frühte swanger:
daz tet luft, in wil niht triegen.
schowent selbe ûz ûf den anger:
fröide unde frîheit
ist der werlte für geleit.

Ist es, um das Vordergründige der Einzelschilderung zurückzudrängen? Der neu erwachte Sinn für hintergründige Ferne, in der der Liebende in seinem Schmerz Zuflucht sucht, legt das nahe: *Ich huop mich ûz in frömdiu lant, mit flühten wânde ich fride gewinnen. Ich barc mich hinder berge grôze, starkiu wazzer, dar zuo wît gevilde: vil ungevertes was mîn schilt mit harte frömder wilde.*

Wesentlich jünger als Hohenfels und Neifen, die bis 1242 bzw. 1255 bezeugt sind, ist der ihnen literarisch nahestehnde, zuletzt 1280 genannte Ulrich von Wintersteten, der demselben Geschlecht schwäbischer Reichsministerialen entstammt wie der Schenk Konrad von Wintersteten, der Vertraute des staufischen Hofes und einflußreiche Gönner Ulrichs von Türheim und Rudolfs von Ems (s. S. 288). An ihm wird die von Neidhart abweichende Haltung besonders deutlich, je näher er sich in den behandelten Motiven mit ihm berührt. Neidhartisch ist in den für Wintersteten charakteristischen Leichen die Verbindung höfischer Minneklage, der ein längerer Natureingang vorausgehn kann, mit ländlichem Tanzbild. Aber das Bäuerliche ist ebensowenig ins Lächerliche gezogen wie das Höfische, und das Nacheinander der Motive wird so sehr als Folge gegensätzlicher Stimmungen empfunden, daß darüber ein Vergleich der Einzelinhalte nicht ins Bewußtsein tritt. Leidvolle Stimmung des Liebesliedes schlägt in übermütige Freude des Reiens um, ohne jedoch überwunden zu werden: am Ende des Liedes, wenn die Saiten zerreißen, die wirbelnden Tanzrhythmen verstummen, bricht der alte Schmerz wieder durch: *mîn herze von smerze wil mit dem seiten rehte enzwei: des wüefet und rüefet ez lûte: heia hei!* Vers- und Wortgewandtheit erreicht in Wintersteten eine nicht mehr übersteigbare Höhe; sie verleitet ihn im Streben nach Verzierlichung der Form, gewisse Kunstmittel zu übertreiben. Ist es die ursprüngliche Aufgabe des Reims, die rhythmische Versgruppe zu stützen, so kann bei einseitiger Richtung auf Klangliches gesteigerter Reimgebrauch, der untergeordnete kleinere Taktteile überbetont, das Gegenteil erreichen. Um über die Wirkung der Reimkunst Wintersteten zu entscheiden, müßte zur Kenntnis des Metrischen auch das Musikalische kommen, dessen zunehmende Verselbständigung mit dem Vordrängen klanglicher Sprachmittel in der nachwaltherschen Lyrik vor allem seit Neidhart Hand in Hand zu gehen scheint. Zur strophischen Kunst, deren differenzierter Reichtum, auf dem Wechsel kurzer und langer Verse beruhend, gleichfalls etwa mit Neidhart einsetzt, gesellt sich jetzt eine ausgiebigere Pflege des Leichs, zu der Wintersteten vom Tannhäuser angeregt sein könnte.

Auch in den Leichen des Tannhäusers folgt dem umfangreicheren höfischen Teil ein ländliches Tanzbild, aber nicht als Stimmungskontrast, sondern als Auskosten der Freude, zu der der erste Teil emporführt. Dadurch daß auch der erste Teil, bunter und mannigfaltiger als bei Wintersteten, mit Handlung und Handlungselementen gefüllt wird, ist eine einheit-





110. Sieger im Turnier (Gießgefäß). Hildesheimer Arbeit um 1300. Florenz, Bargello.

lichere Verteilung von Gleichartigem über das Ganze möglich. Weniger gebunden durch Tradition als der vornehme Dichterdilettant greift der berufsmäßig dichtende Tannhäuser zum Motiv der französischen Pastourelle, das Walther, andere Wege kommend und gehend, schon einmal in seinem Lindenlied berührte. Aber was bei Walther in die Stimmung der Erinnerung getaucht die Form eines Monologs erhielt, bleibt beim Tannhäuser fortschreitende Erzählung, deren Ichform in grelle Nähe rückt, während Walther vergangenes Geschehen durch die Stimmungsgewalt eines gegenwärtigen Zustandes distanzierte. Die Ansätze des Erzählerischen im Liebeslied bei Neidhart, die sich bei Neifen der Pastourelle nähern, sind bedeutungsvoll für den Weg zum späteren Volkslied. Der Tannhäuser führt die Pastourelle in die deutsche Dichtung ein, ändert jedoch entscheidend, indem er bemüht ist, das erotische Motiv der französischen Gattung ins Höfische zu stilisieren und im Sinne des höfischen Romans abzuwandeln. Die Geliebte, der er draußen begegnet, ist keine Hirtin, sondern höfisch. Höfisch ist die Situation, die Schönheitsschilderung, das Gespräch — *ich sprach: 'minneclichiu frouwe, dîn genâde suoche ich hie'* —, die variierend verunklärenden Umschreibungen der Liebesvereinigung, nicht zum mindesten das von realistischer Darstellung der französischen Pastourelle abrückende Durchdringen des Geschehens mit Naturmotiven, wie es lateinische Dichtung pflegte, hier aber Gottfrieds Tristan mittelbar oder unmittelbar abgesehen sein mag. Die französische Pastourelle kennt Naturschilderung nur als typische Einleitung. Zusammenfassend schließt der erste Teil eines Pastourellenleichs: *Waz ist daz, daz si mir tuot? allez guot, hôhen muot habe ich von ir iemer, in vergizze ir niemer*, dann setzt das Tanzmotiv ein.

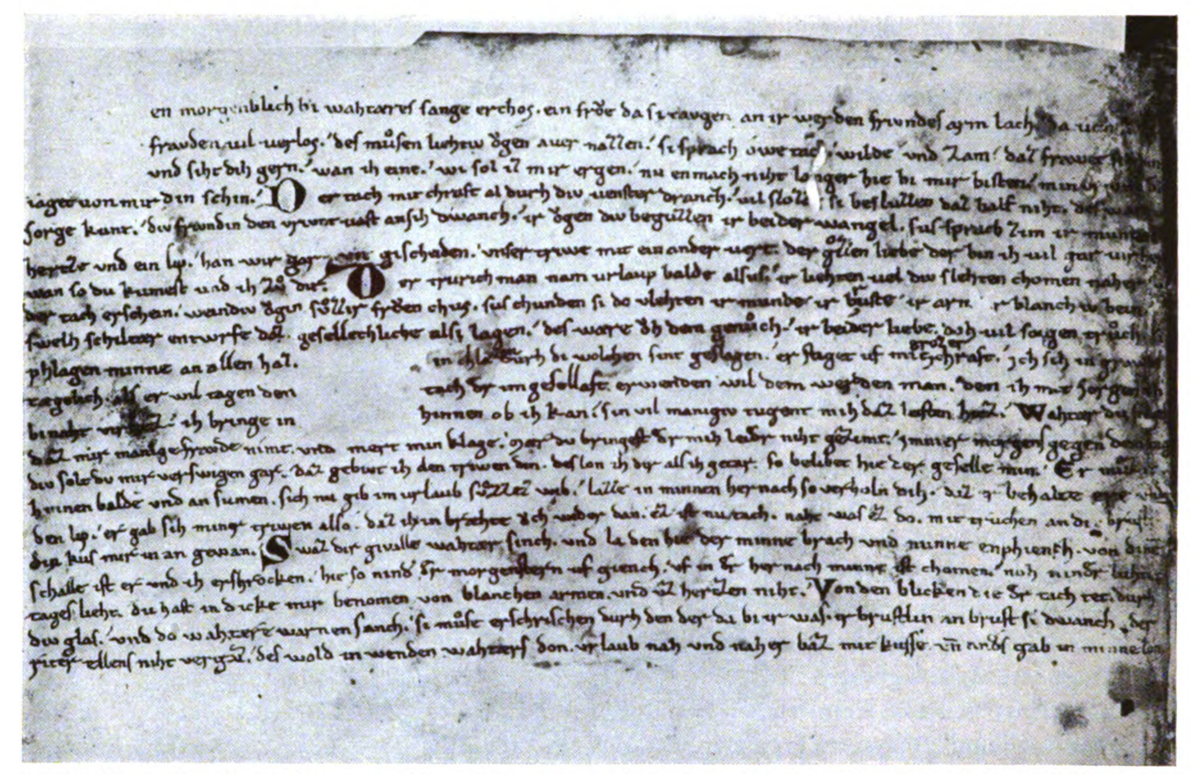
Unter den drei Minneleichen des Tannhäusers ist ein Preislied, das die Vollkommenheit der Geliebten über namhafte Frauen der Sage und Dichtung stellt, damit ein gelegentliches Stilmittel der höfischen Dichtung zum Hauptmotiv eines ausgedehnten Leichs erhebend, um das epische Idealbild der klassisch höfischen Zeit mit höfischer Wirklichkeit der Gegenwart zu durchdringen und dem klanglichen Schmuck der Verse durch Namen, und zwar im Gegensatz zu den bäuerlichen Namen der Tänzerinnen des zweiten Teils: durch Fremdnamen, größeres

Gewicht zu geben. Ähnlich sind die Namen des Fürstenleichs auf den bairischen Herzog und den verstorbenen Österreicher Friedrich gemeint, deren Tugenden an Fürsten ferner Länder oder vergangener Zeiten sichtbar gemacht werden. Ist es auch falsch, hier von Wissensdichtung zu sprechen, so darf doch nicht verkannt werden, daß neben der Freude an klanglicher Wirkung die den Laien charakterisierende Neigung, mit zufälligen, durch ihre Isolierung hintergründig dunkel erscheinenden Kenntnissen zu prunken, eine Rolle spielt. Daß der Namen- und Fremdwortstil, in weltlicher Dichtung durch die Analogie zu lateinischen Worten des kirchlichen Kults in geistlicher Dichtung gestützt, beim Tannhäuser durch Wolfram angeregt oder zum mindesten gefördert wurde, wird schon dadurch nahegelegt, daß ein großer Teil der im Fürstenleich verwendeten Namen Wolframs epischer Dichtung entstammt und daß die Fremdworte, die der Tannhäuser als charakteristischen Schmuck der ihrer Herkunft nach französischen Pastourelle zum erstenmal in die Lyrik einführte, ihren Weg über Wolfram genommen zu haben scheinen.

Der Fahrende verwendet den bisher in der Form des Spruchs gepflegten Fürstenpreis als höfisches Motiv des Leichs, um es hier überraschenderweise mit dem Tanzmotiv zu verbinden. Zu den fürstlichen Tugenden, die an Herzog Friedrich gepriesen werden, gehört, daß er im Verein mit dem Sänger die Herzen durch Reigensang erfreut: *Trûric herze frô wirt von im, swann er singet den frouwen den meien. so hilf ich im sô, daz ich singe mit im zaller zît gern den reien.* Nur in einem Leich wird das Tanzmotiv nicht berührt: in dem Leich, der, nach Art der Fahrenden Zeitklage mit Totenklage verbindend, mit der Klage um die staufischen Herrscher Friedrich II., Heinrich VII. und Konrad IV. einsetzt und den Preis auf Fürsten der Gegenwart und jüngster Vergangenheit in Verherrlichung einer nicht genannten Fürstengestalt wie Verheißung in die Zukunft ausklingen läßt. Handelt es sich um fragmentarische Überlieferung? Die metrische Form, bestehend aus einem gleichstrophigen Hauptstück mit kurzem, ungleichstrophigem Eingang und Schluß spricht dagegen. Dem Sprachkörper nach zu urteilen, haben wir es mit einem Leich zu tun, der sich mit der Form des gleichstrophigen Liedes aufs engste berührt.

Die Spannung höfischer Wirklichkeit zur idealen Forderung der klassischen höfischen Dichtung, die die Leiche des Tannhäusers auszugleichen wähnen, klafft in den Liedern auseinander. Gehen die Lieder, die durch Aufzählen unerfüllbarer Wünsche der Geliebten Verstiegenheiten höfischen Minnedienstes parodieren, gegen grotesk verzerrende Vermengung von Ideal und Leben, wie sie der 'Frauendienst' des zeitgenössischen, im Dienst des gleichen österreichischen Herzogs stehenden Ulrich von Lichtenstein verkörpert, oder gegen wörtlich genommene bildliche Vorstellungen eines in seinem Wesen nicht mehr verstandenen Minnedienstes? Auch bei Wintersteten findet sich Parodie nur in Liedern. Derb volkstümlicher Ausdruck der Frauenstrophen parodiert neben der Verhaltenheit des 'Wechsels', der oft lässigen Redeweise klassisch höfischer Frauenstrophen höfische Rede, Sitte und Gebärde im allgemeinen. Neidhartsche Selbstironie eigener Namensnennung, die im Dialog zwischen Mutter und Tochter der Mutter despektierliche Worte in den Mund legt: '*Ist iht mêre schœnes*', *sprach ein altez wîp, 'dann des der Schenke singet? dâst ein wunder grôz. wê mir dis gedœnes daz mir dur den lîp unt dur diu ôren dringet, des mich ie verdrôz. wan si gelfent sînen sanc tac unde naht in dirre gazzen, und ist er doch hübschem sange niht geslaht: man sol in hazzen'* ist von Wintersteten von wirtschaftlicher Existenz auf dichterische Tätigkeit übertragen. Wenn Wintersteten der vom Tannhäuser gepflegten Pastourelle aus dem Wege geht und Tagelieder dichtet, so mag er diese Form des erotischen Liebesliedes, nach dem die





111. Wolframs Tagelieder *Den morgenblic* und *Sîne klâwen*. Münchener Parzival-Handschrift. Cgm. 19. Nach 1230.

damalige höfische Gesellschaft verlangte, als idealistisches, adligeres Gegenstück zur Pastourelle trotz deren höfischer Stilisierung durch den Tannhäuser empfunden haben.

Das höfische Tagelied, wie wir es durch Dietmar kennen (s. S. 224), mit dem übrigen frühen Minnesang des deutschen Südostens auf volkstümlichem Boden in Auseinandersetzung mit provenzalischer Dichtung erwachsen und in der Grundstimmung der Liebesklage, vor allem der Frau, um Scheiden und Trennung wie in der Voraussetzung der Hingabe beider Liebenden so recht aus der ersten Phase des Minnesangs verständlich, wird nach erneuter Berührung mit der dialogförmigen Alba der Provenzalen von Morungen als Wechselmonolog dargestellt, von Wolfram von Eschenbach um das Motiv des Wächters bereichert. Das Tagelied steht im Mittelpunkt der Lyrik Wolframs. Er sah in ihm die geeignete Form, Gegenseitigkeit der Liebe, beiderseitige schrankenlose Hingabe ohne Abwägen von Dienst und Lohn — hier trifft Wolfram mit Gottfried zusammen — darzustellen und, fern von aller Mittelbarkeit der Empfindungen auf dem Wege des Gedankens, diese Liebe zu vergegenständlichen, sie selbst sprechen zu lassen. Die ersten beiden Tagelieder Wolframs, die den Wächter als Verkünder des Tages nur berühren, seinen Ruf als einleitendes Naturmotiv voranstellen, lassen die Absicht des Dichters erkennen: das Beisammensein der Liebenden nicht in Höfisches hineinzustellen, wie es die Technik des Romans verlangte, sondern es um seiner selbst willen zu isolieren, ihm einen eignen lyrischen Raum zu schaffen. *tac*, *morgenblic*, *sunne*, *schîn*, als drohende Feinde empfunden, lassen die Liebenden unter sich, ja sie stärken die Empfindung des Ausschnitts eines unendlichen Raums, nicht des höfischen und seiner Ordnung. Wolfram hält an der Lyrik der provenzalischen Alba fest. Die mit Dialog oder Monolog wechselnden

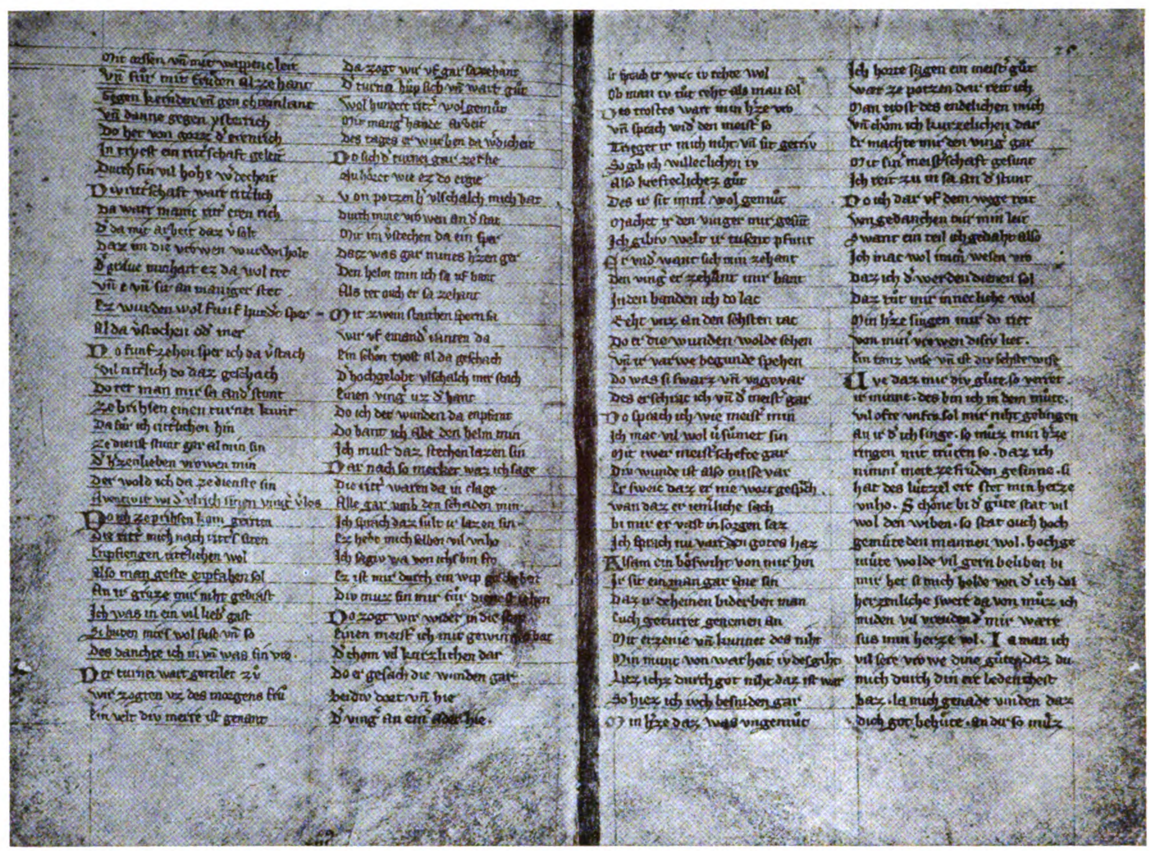
epischen Zeilen, die dem Provenzalischen gegenüber genugsam hervorgehoben wurden, dienen nicht der Erzählung äußerer Handlung, wie es ausgesprochenermaßen in einer nordfranzösischen Prägung des Motivs der Fall ist, sondern der knappen Wiedergabe einer Situation, der äußeres und inneres Geschehen, äußere und innere Bewegtheit gleich unmittelbar erwächst. Leidenschaft körperlicher Einswerdung, die sich im ersten Lied emporschwingt zu der grandiosen, sinnlich-unsinnlichen Vorstellung, aus Abwehr gegen den drohenden Morgen geboren und in inbrünstigem Verlangen nach übernatürlicher, unendlicher Erfüllung Religiösem nahe: *obe der sunnen drî mit blicke wæren, sin möhten zwischen si geliuhten,* ist Verschmelzung der Seelen, in der Stunde der Gefahr und des Abschieds trotzende Gewißheit, daß räumliche Trennung das Ineinander der Herzen nicht zu lösen vermag.

Die Unruhe des Stils und der rhythmischen Bewegung, die Unregelmäßigkeit der Verteilung von Rede und epischer Darstellung weicht in andern Liedern Wolframs einer ebenmäßigen Durchsichtigkeit des Baues, einer glättenden Mäßigung und Anpassung an Höfisches, wodurch der Übergang des im Persönlich-Einmaligen wurzelnden und in der Kraft der Leidenschaft außerhöfischen Tageliedes zum höfischen Wächterlied umschrieben ist. Indem in engerer Anlehnung an das provenzalische Vorbild die Rolle des Wächters in den Vordergrund rückt, so daß ein regelmäßig gebauter Wechsel zwischen Wächter und Frau entsteht oder bei Fortfall der Frauenstrophen nur der Wächter spricht, dringt höfische Welt herein, wird an Höfischem gemessen. Der Wächter, Zugang und Mittler der höfischen Gesellschaft, erteilt den Liebenden höfischen Rat, belehrt über *verholne minne,* verkörpert selbst die Treue eines höfischen Dieners seines Herrn. Typisch höfische Wendungen wie die von *dienst* und *lôn* werden nicht einmal ferngehalten, wo das Einssein der Liebenden berührt wird. Mit der höfisch geschmeidigten Form des Dialogs wird auch die Gebärde der epischen Schlußstrophe zurückhaltender, verliert an Inbrunst und Tiefe durch zunehmende Verzierlichung — *unvrömedez rucken, gar heinlîch smucken, ir brüstel drucken* —, damit selbst Anlaß gebend, bei weiterem Nachbilden der Gattung in Äußerliches und Lüsternes zu verfallen. Ursprünglichkeit und elementare Kraft des Ausdrucks hält sich dagegen in der Darstellung des aufsteigenden Tages, vom treuen Wächter ebenso drohend empfunden wie von den Liebenden:

Sîne klâwen
durh die wolken sint geslagen,
er stîget ûf mit grôzer kraft,
ich sih in grâwen
tägelîch als er wil tagen,
den tac, der im geselleschaft
erwenden wil, dem werden man,
den ich mit sorgen în verliez —

Hier ist die Naturstrophe der höfischen Liebeslyrik, durch Laut und Rhythmus Flügelschlag und Steigen der Adler-Sonne versinnlichend, sie ins Mythische erhebend, zu einmaliger Tiefe und Größe gelangt, die, im Unterton das Pathos biblischer Psalmen und geistlicher Morgenhymnen ahnen lassend, aus der überragenden Genialität des deutschen Dichters begriffen werden muß. Nach der Grundauffassung Wolframs von der gegenseitigen Hingabe der Liebenden in ihrer körperlich-seelischen Einswerdung, wie sie das Tagelied vergegenständlicht, kann es nicht wundernehmen, daß solche Liebe, wo sie mit höfischer Minnedoktrin zusammenstößt, sich in diesem Gegenüber der gemeinsamen ethischen Wurzeln mit ehelicher Liebe bewußt wird, einer ehelichen Liebe, die Wolframs epische Dichtung feiert und aus der — man denke an Willehalm und Gyburg — Erotisches nicht fortgedacht werden darf. Wolframs Lied auf die Ehefrau, in dem er dem höfischen Minnesang den Abschied gibt, ist organische Fortsetzung seines Tageliedes und als solche reines Liebeslied.





112. Frauendienst Ulrichs von Lichtenstein. Münchener Handschrift Cgm. 44. Ende des 13. Jahrhunderts.

Die höfischen Sänger der Folgezeit gehn von der Stufe des Wächterliedes aus, oder anders gesagt: von dem Höfisch-Provenzalischen des Wolframschen Liedes, wie die unter Walthers Einwirkung Stehenden, pflegt man zu formulieren, das Höfisch-Reimarsche seiner Kunst zum Vorbild nehmen. Das Persönliche der großen Künstler, in beiden Fällen unnachahmlich, ist das Einmalige schlechthin. Ulrich von Lichtenstein, auf neue, wirkungsvolle Prägung des Wächterliedes bedacht, wandelt die Rolle des Wächters in die einer Kammerfrau, weil er den idealistischen Zug des Wolframschen Liedes verkennt. Ausdrücklich begründet er die Änderung als Anpassung an äußere Wirklichkeit und zahlt damit der literarischen Zeitströmung den Tribut, obwohl er unter den Minnesängern seiner Generation — er dichtet zwischen 1222 und 1255 — am ausgesprochensten für die spiritualistische Minneauffassung eines Reimar eintrat, sich zu idealisierenden Übertreibungen hinreißen ließ, die aus dem Kampf gegen die neue Richtung, gegen die zersetzende Wirkung Neidharts, dem der angesehene steirische Ministeriale am Hofe Herzog Friedrichs persönlich begegnet sein mag, verständlich werden. Und über dem Ernst, mit dem Ulrich das klassische Ideal des Minneritters inmitten einer auf nützliche Zweckhaftigkeit gerichteten Welt auch durch den äußeren Verlauf seines ritterlich-gesellschaftlichen Daseins zu verkörpern trachtet, darf sein Hang zur Wirklichkeit, wenn auch einer künstlich arrangierten Wirklichkeit, nicht übersehen werden, den die bereits eingetretene Unsicherheit, Symbolisches vom Zufälligen zu scheiden, deutlich

offenbart. Ulrichs Selbstdarstellung in Liedern ist nicht wie bei Reimar Auseinandersetzung mit dem Leben, wenn auch auf noch so begrenztem Felde höfischen Daseins, sondern Befolgung eines literarischen Schemas, wie es etwa in der zyklischen Folge Reimars vorlag. Dichterisch bestimmte Formen wurden mit der Intention auf neu zu schaffende Dichtung ins Leben hineingelebt, um der neu erhobenen Forderung nach Wirklichkeit zu genügen. Ein Vorgang, der das Leben zum Zweck der Dichtung rationalisiert und darum zu seltsamen Verzerrungen führt, die schon von sich aus davor warnen sollten, Ulrich von Lichtenstein zu einem exemplarischen Fall für die lebenformende ethische Macht höfischer Dichtung zu erheben. Weil der Lebensvorgang, aus dem die Lieder erwachsen, literarisch abgeleitet, künstlich gestellt ist, fehlt der inhaltliche Zusammenhang einer durchgehnden Liedfolge. Das Liedgeschehen entwickelt sich nicht organisch von Lied zu Lied, es ist von vornherein da, um durch variierende Kunstmittel abgewandelt zu werden. Es entstehen einzelne Liedgruppen der gemeinsamen Situation, der gemeinsamen Stimmung, der gemeinsamen Gattung, des gemeinsamen Motivs, aber es fehlt die von Lied zu Lied fortschreitende Bewegung im Sinn höfischer Bildung und Erziehung durch die Frau. Dieser Zusammenhang wird erst von außen her durch die Erzählung (*mære*) des 'Frauendienstes' geschaffen, in die die Lieder vom Dichter nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung hineingestellt wurden, um nun im Zusammenhang einer ein für allemal festgelegten Vortragsfolge zu wirken. Der äußere Rahmen des *mære* erlaubt dem Dichter, sich innerhalb dieser Folge in möglichst vielen vorhandenen lyrischen Arten und Unterarten, auch in der des Tageliedes, zu produzieren. Anderseits stellt das *mære*, das nicht nur in einzelnen Motiven und Inhalten, sondern auch in seiner Gesamtintention unter Einwirkung des höfischen Romans steht, von sich aus Ansprüche, wodurch das spezifisch Ritterliche — man denke an die Marschlieder (*ûzreise*) — stärker als sonst im höfischen Minnesang zur Geltung kommt.

Was Lichtensteins *mære* zwischen den Liedern, um sie zu rahmen, erzählt, wird um 1300 von dem Züricher H a d l a u b in das Lied selbst hineingenommen. Jedenfalls sind diejenigen Lieder Hadlaubs, die einleitend oder weiter ausführend eine Szene seines Liebeswerbens erzählen, die ihm eigentümlichsten und wertvollsten, mögen nun die hier geschilderten Vorgänge, auf romanhafte Episoden oder lyrische Bilder zurückgehend, bewußt oder unbewußt ins Leben hineingelebt sein, um höfische Minne beispielhaft zu vergegenständlichen. Bei allem Unterschied, der die Dichtung der Frühzeit auf dem Weg zum zyklischen Kunstwerk von der späteren Dichtung einer schon eingetretenen zyklischen Lockerung und Auflösung — begleitet von einer fortschreitenden Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Einzelliedes — trennt, darf doch insofern von Rückkehr zu den Kürenbergliedern gesprochen werden, als sich hier wie dort Freude am gegenständlichen Motiv bekundet. Dadurch können höchst reizvolle Bezüge der Lieder entstehen, wenn sie auch nicht wie die Bezüge formaler Art, wie etwa bei Reimar, vom Dichter ursprünglich beabsichtigt sein brauchen. Das Gefühl für einen in der erzieherischen Idee der Minne begründeten, als Weg innermenschlichen Wachsens verfolgbaren Zusammenhang einer Liedfolge ist nicht mehr vorhanden und ließ sich bei dem gewandelten, auf praktische und nützliche Zielstrebigkeit gestellten Menschenideal der Zeit nicht wieder zum Leben erwecken. Mit dem Glauben an die minnesängerische Idee ist die höfische Symbolwelt zerbrochen, um nun durch Schilderung in Wirklichkeit möglicher Ereignisse in zeitlicher Folge ersetzt zu werden. Wie Lichtenstein glaubt Hadlaub den tatsächlichen Vorgang durch Namensnennung von Personen, die zugegen oder beteiligt waren, bewahrheiten zu sollen, wobei dem bürgerlichen Dichter gleichzeitig daran gelegen ist, durch vornehme Fürsprache als wahrhaft



höfischer Minner empfohlen und legitimiert zu werden. Erzählender Art ist auch das Dörperlied von der Eifersucht der beiden Bauernburschen Rudolf und Kunz, das sich eben dadurch von der handlungslosen Beschreibung Neidharts absetzt, wie denn das Tagelied *Sich fröit ûf die edelen naht ein geslaht minnære harte*, das die Erwartung der noch Getrennten, den abendlichen Weg zur Burg der Geliebten, heimlichen Einlaß und behutsames Geführtwerden zu ihrem Lager, Entkleiden und endliche Liebesvereinigung in zeitlicher Folge schildert, den Weg des ursprünglich rein lyrischen, von innerer Bewegung erfüllten Liebesliedes zum veräußerlichten Erzähllied eines Liebesabenteuers konsequent zum Abschluß bringt.

Trotz dem Wandel des Zeitethos und der dadurch bedingten dichterischen Form hat der Glanz höfischer Gesittung, wie sie Hadlaub in der von ihm gepriesenen Liedersammlung der Manesse entgegentrat, auf den spätgeborenen bürgerlichen Dichter ausgestrahlt. Die Minneklage überwiegt in seiner Dichtung, und wenn er wie Neifen die inzwischen vermehrten lyrischen Gattungen unbekümmert um die verschiedene, ihrem Ursprung zugrunde liegende Haltung nebeneinander pflegt, sucht er doch das Unhöfische zu dämpfen oder wie in seinem Lied von der 'Haussorge' dem Hauptthema der Minneklage unterzuordnen. Daß die Herbstlieder des Schweizer Dichters in Klage um entschwundenen Sommer und vergebliches Werben ausklingen, nimmt ihnen das Selbstverständliche und Überschäumende sorglosen Genusses, das sie bei seinem Vorbild, dem eine Generation älteren Steimar aus thurgauischem Rittergeschlecht, haben. Steimar schuf die Gattung des Herbstliedes oder wohl richtiger gesagt: führte das volkstümliche Schmauselied in die 'höfische' Kunstdichtung ein. Mag er auch das lateinische Trink- und Zechlied der Vaganten gekannt haben, so erhielt doch sein Schlemmerlied auf die überschwänglichen Freß- und Saufgenüsse im Herbst seinen eigentlichen Antrieb aus der Spannung zum höfischen Frühlingslied unerfüllter Sehnsucht und Minne: *Herbest, underwint dich mîn, wan ich wil dîn helfer sîn gegen dem glanzen meien. durh dich mîde ich sende nôt.* Aus der Kraft des Gegengesangs erwächst diesem Preislied der Unmäßigkeit seine ununterbrochene Steigerung bis zum Schluß: *mînen slunt ich prîse: mich würget niht ein grôziu gans so ichs slinde. herbest, trûtgeselle mîn, noch nim mich zingesinde. mîn sêle ûf eime rippe stât, wâfen! diu von dem wîne drûf gehüppet hât.* Dieselbe unbedenkliche Hingabe an die Darstellung des Genusses und des Sinnlichen parodiert Tagelied und Minneklage, indem Knecht und Magd im Heu vom Hirten geweckt — *wol ûf lâz ûz die hert* — in fröhlichem *bettespil* von einander Abschied nehmen oder das Liebesleid darin besteht, daß die Magd, *mîn künigîn* genannt, den Bekümmerten nicht auf ihren Strohsack läßt, solange er zu arm ist, ihr die versprochenen Gaben zu kaufen. Abgeblaßte Wendungen wie *hôhen muot, hôchgemüete geben, muot hœhen*, die, in ihrer Bedeutung dem Wandel des Zeitethos unterworfen — so sehr sich dichterische Tradition eine Zeitlang dagegen stemmen mag —, in Hadlaubs Ernteliedern wie in Steimars Lied von der *selderîn* Sinnengenuß und robustes Vergnügtsein mit Bauernmädchen meinen, können natürlich nicht ohne weiteres als Zeugnis alter minneethischer Gesinnung oder umgekehrt als Parodie gelten. Realistische Bilder des Alltags, die in der Frühzeit des Minnesangs die unter starker romanischer Einwirkung stehenden Dichter kennzeichnen (s. S. 228), bekommen einen Zug ins Derbe, demgegenüber auch das höfische Minnelied Hadlaubs unempfindlich scheint. Mit dem Eindringen äußerer Wirklichkeit erhebt sich die Frage nach der Beziehung zur Landschaft, die für die Lieder der Frühzeit nicht gestellt werden kann, falls sie in dem allein wissenschaftlichen Sinne gemeint ist, warum ein Lied nur in dieser und nicht in jener Landschaft entstehen konnte, und sich nicht mit Zusammenstellung der in derselben Landschaft entstandenen Lieder begnügt. Abwandlungen und Anpassungen, die der



Minnesang in Form und Gehalt über sich ergehen ließ, hielten ihn fähig, auf das bürgerliche Gesellschaftslied der Städte wie auf das spätere Volkslied zu wirken oder sich mit ihm zu vereinen.

Ist der Strom des nicht überlieferten, volkstümlichen bzw. außerhöfischen Liebesliedes, der den Minnesang dauernd begleitet, um ihn schließlich in sich aufzunehmen, nur mittelbar spürbar, so liegt die Spruchdichtung der Fahrenden, die sich in Walthers Kunst zu einer höfischen Gattung erhebt und in ihrem sonst gleichmäßigen Verlauf durch die einmalige Leistung des großen Dichters wie unterbrochen scheint, in kontinuierlicher Erstreckung ausgebreitet vor uns. Schon Walthers unmittelbarer Nachfolger, Reimar von Zweter, vielleicht durch des Dichters Auftreten am Wiener Hof, durch die Würde seiner Haltung, den Ernst seiner Gebärde, die eindringliche Ergriffenheit seines Tones für die Höhe seines Standorts gewonnen, verläßt später die Bahn seines Meisters, um sich der volkstümlicheren Sangart der Fahrenden (s. S. 246) zuzuwenden; und bei Bruder Wernher, der auch Walthers persönliche Gegenwart erlebt haben wird, sind es die zahlreichen und tonangebenden Bitt- und Scheltstrophen auf 'karge' Herren, die ihn mit den unadligen Fahrenden verbinden. Liegt in der Nähe zum Volkstümlichen, die für die Spruchdichtung der Fahrenden wesentlich ist, die Stetigkeit ihrer Tradition mitbegründet, so ist es anderseits die Unnachahmlichkeit der Kunst Walthers, die gemeinsame Pflege und ethische Verwurzelung seiner Spruch- und Minnedichtung, die daran hinderte, der Spruchdichtung im allgemeinen von hier aus ein höheres Niveau zu geben und zu bewahren. Nicht so sehr der Niedergang der höfisch-ritterlichen Kultur, dessen Bewußtwerden Walthers idealistische Spruchdichtung ins Leben rief, sondern der Mangel an künstlerischer Fähigkeit und ethischer Kraft, den hohen Standort Walthers zu halten und gewandelten Verhältnissen anzupassen, ist der Grund des im großen und ganzen stagnierenden Zustandes, den die Kunst der nachwaltherschen Spruchdichtung bietet und der einen Überblick, dem es nicht um Beschreibung des Vorhandenen, sondern um Deutung des künstlerisch Wesentlichen zu tun ist, mehr als beim Minnesang berechtigt, aus der Fülle des Überlieferten auszuwählen und sich auf wenige repräsentierende Erscheinungen zu beschränken. Dabei soll vermieden werden, Nichtvorhandensein dichterischer Werte oder künstlerischer Entfaltung durch Beschreibung ethischer Inhalte, so anschaulich sie auch den Kulturwandel der Zeit spiegeln mögen, zu verdecken.

Wohl ist auch Reimar vom Verantwortungsbewußtsein des höfischen Laienpredigers durchdrungen; auch er will sittliche Schäden aufdecken, zu ihren Gründen vordringen, um zu heilen. Unbedingte ethisch-religiöse Maßstäbe, an denen höfische Sitte und Sittlichkeit gemessen wird, und hoffnungsvoller Wille zu bessern halten auch seinen Blick mehr auf den gottgewollten Zustand des Ideals als auf die unzulängliche Wirklichkeit gerichtet. Die Haltung des Sinnenden, mit innerem Auge Sehenden auf dem Bild der großen Heidelberger Handschrift ruft unwillkürlich das Waltherbild ins Gedächtnis. Die Sicht auf das Große einer im Metaphysischen gründenden Gesamtordnung ist vorhanden, aber es fehlt das Bezwingende visionärer Schau oder doch die Fähigkeit, innere Gesichte, ohne ihr Geheimnis zu zerreißen oder den Abstand der Ehrfurcht zu verletzen, durch Sprache der Symbole dem Laien zu vermitteln. Beseligendes Verkünden göttlicher Ordnung und prophetischer Eifer, diese Ordnung herbeizuführen, wird zu abstrakter Lehre oder nüchternem Unterricht, es sei denn, daß das Ethos verehrender Haltung des Minnesangs zum Preis der Frau, der Minne, der Ehre beflügelt oder der Ruf des von harter Wirklichkeit Bedrängten die Kälte eines unpersönlichen Pathos durchbricht.



So wird begreiflich, daß sich mit dem Abschied vom österreichischen Hof (1234), von der Gesellschaft, die Walther noch gehört hatte, die höfische Spruchdichtung Reimars lockert. Es fehlt ihr die Kraft der Kunst Walthers, ein anderes Publikum, auf welcher Stufe höfischer Gesittung es sich immer befand, mitzureißen und zu erziehen. Und als er dann nach Jahren gleichbleibender Umgebung am böhmischen Hof gezwungen war, sich den Ansprüchen eines wechselnden Publikums vorwiegend mitteldeutscher Höfe anzupassen, griff der ungelehrte, in Österreich erzogene Ritter unbedenklich zu bewährten Mitteln der Fahrenden, zu der Einkleidung ihrer Lehren in *bîspel*, Rätsel und Sprichwort, zu der gegenstandsgebundenen Art ihres Stils, jedoch ohne seine höfische Tradition durch Derbheit der Ausdrucksmittel oder unwürdige Bettelei dem Gönner gegenüber preiszugeben.

Bevor er den böhmischen Hof verließ (1241), an dem ihm und seiner Kunst nur vom König selbst gebührende Achtung zuteil wurde — *der hêrre ist guot, sîn lant ist sam: wan deich mich einer dinge sêre bî in beiden scham, daz mich nieman wirdet, ez ensî ob erz al eine tuot* —, wird er die bis dahin verfaßten, ihm geeignet erscheinenden Sprüche zum Ganzen der ersten 157 Strophen der Heidelberger Handschrift zusammengefaßt haben. Die Durchführung der sachlichen Ordnung bis in feinste Verästelung, die Kenntnis ursprünglicher Zusammenhänge der Minne- und Ehrenstrophen, das Wissen um chronologische Folge innerhalb der Sachgruppen Sacerdotium und Imperium kann nur auf den Dichter selbst zurückgehn. Daß der Einheit der Sammlung zuliebe einzelne Sprüche neu verfaßt, inhaltlich gewandelt oder im Wortlaut geändert wurden, um zu ergänzen, anzugleichen, Übergänge und Bezüge herzustellen, wie z. B. in der Strophe, die sich innerhalb der Minnesprüche an die Männer wendet — *Nû wil ich lêren ouch die man* — darf kaum bezweifelt werden. Zu erwägen bleibt, ob nicht die Einheitsform des Ehrentons — im Gegensatz zur strophischen Mannigfaltigkeit der Spruchdichtung Walthers — auf ursprüngliche, bewußt-unbewußte Intention schließen läßt, aus der heraus sich die einzelnen Spruchreihen weiten, gliedern und sammeln, allmählich zur höheren Einheit einer summaartigen Buchdichtung reifen, die nun nicht mehr gesungen, sondern gelesen wird.

Sprüche über Gott und die Jungfrau, mit denen die Sammlung beginnt, sind mit den Sprüchen über Minne und Ehre verbunden durch Bezüge mancherlei Art, vor allem durch die Stimmung des Rühmens und Verehrens, die die vorgebrachten Lehren trägt und durchbricht, die religiöse Überhöhung von Minne und Ehre steigernd und festigend. So bedeutet die zusammenhängende Spruchreihe über die umfassende, im Sinne des Honestum gemeinte Tugend der *êre* — ihre wiederholt aufgenommene, immer weiter durchgeführte Personifikation, die der Hauptspruchart des Dichters den Namen Ehrenton, ihm selbst den Beinamen Ehrenbote eintrug, war von starker Wirkung auf die Dichter der Folgezeit — gerade in ihrer aus den religiösen Sprüchen zurückschwingenden Resonanz lobsingender Feier und ehrfürchtiger Verehrung eine tiefer als gedankliche Zusammenhänge berührende, höchst wirksame Einstellung auf den Hauptteil der Spruchsammlung über Tugenden und Laster adliger Herren. Die höfischen Tugenden, aus denen der ideale Mensch gleichsam zusammengesetzt wird, müssen als Eigenschaften des höchsten weltlichen Herrschers der Christenheit gefordert werden, ihr Verfall bedeutet Verfall des Reiches an Haupt und Gliedern. So folgen den moralischen Sprüchen, bevor die Sammlung durch Strophen persönlichen Inhalts zum Abschluß kommt, politische Sprüche, die, an diesem ihnen zugewiesenen Platz innerhalb der ethisch religiösen Gesamtordnung vor mißverständlicher Isolierung und Verselbständigung geschützt, eingreifen in den einmalig gegenwärtigen Zustand des Reiches in seinem augenblicklichen Spannungsverhältnis von Papst und Kaiser. Beziehung zum Ganzen, hinaus über Raum und Zeit, die Walther





113. Wilhelm von Kamburg. Naumburger Dom, Westchor. 1250—60.

durch transparente Sprache gläubig aufgenommener Symbole dem einzelnen politischen Spruch oder Spruchgruppe mitgab, wird hier durch schriftlich festgelegte Folge einer Sammlung geschaffen. Reimar verstärkt dies rationelle Verfahren durch unmittelbare Hinweise der Orientierung, die dem Historiker wertvolle Aufschlüsse bieten können über das Gedankengerüst des damaligen Laien-Weltbildes, das Walthers Dichtersprache hinter sich läßt. Bezeichnend, daß die politischen Sprüche außerhalb der geordneten Sammlung deutlicher als die innerhalb derselben über das Allgemeine der Zusammenhänge belehren, über die beiden von Gott verliehenen Schwerter und ihr gottgewolltes Zusammenwirken: *Ein meister der hât uns geslagen zwei swert, diu zwêne künege wol mit êren möhten tragen, gemachet volliclîch von hôher kunst, unt sint wol vollekomen, gelîche lanc, gelîche breit, ze trôste unt ouch ze helfe der vil edeln Cristenheit; si sint unschedelich unt mugen den getriuwen wol gevromen. stôle unde swert sint si genennet beide; si bedurfen niht wan einer scheide* — wie über ihre Sonderaufgaben und Pflichten: *Daz eine* (d. i. *swert*) *daz gehœret an dem bâbest, der mit dem buoche sêre twingen kan: mit im unt mit dem banne sol er vaste dröuwen zaller zît. daz ander sol ein keiser nemen: stuol unde swert unt ouch daz rîche mac im wol gezemen: sol er gerihtes walten, sô mac er niht belîben âne strît.* Reimar spricht unmißverständlich aus, daß der Kaiser um des Reiches willen da ist und nicht als Person mit dem 'Reich' gleichgesetzt werden darf: *Daz rîche dast des keisers niht, er ist sîn phleger unt sîn vogt.* Wie ein Arzt hat sich der Kaiser des durch Krankheit ungestalten, bis zur Unbeweglichkeit verkrüppelten 'Reiches' angenommen und wird es endgültig heilen, wenn er ihm noch die zwischen den Zähnen steckende Gräte fortnimmt, ein Bild, das ähnlich vom Papst der Kirche gegenüber gebraucht wird. Wenn die von Gott verliehene Gewalt des geistlichen und weltlichen Oberhaupts mißbraucht wird, so gilt es den Träger dieser Gewalt zu beseitigen. Mit welchem Ernst der Gesinnung der Dichter sich vom gebannten Kaiser (1239), der durch Unglauben sein Kaisertum verwirkt hat, abwendet, zeigt die Form des Gebetes: *lâz uns alêrst dîn ellen sehen, des dir die Cristen müezen jehen, unt widerstant von Stoufen Friderîche!* Wie hier der Kaiser nur mit Geschlechtsnamen genannt wird, so der Papst Gregor IX., der in der Führung des ihm übertragenen Schwertes seinem eigentlichen Vorbild St. Peter so ganz und gar unähnlich sieht, mit seinem früheren Namen Peter Hügel (Hugolinus). Reimar zögert nicht, dem 'unväterlichen', unpäpstlichen Innozenz IV., der Rom verließ und 'zur Witwe machte', einen jähen Tod zu wünschen. Wie verantwortungsbewußt im Hinblick auf die Idee von Kaisertum und 'Reich' der Dichter handelte, als er sich gegen Friedrich entscheiden zu müssen glaubte, zeigt seine Sorge um den rechten Nachfolger: die Fürsten, *des rîches welære*, sollen ihn ernstlich prüfen, und falls auch er sich unwürdig erweist, das 'Reich' wieder an sich nehmen. Daraus spricht eine Kälte und Sachlichkeit der Erwägung, die Walthers leidenschaftlichem Sicheinsetzen, seinem Glauben an übernatürliche Begnadung und Sendung des Herrschers fernliegt. Krone und hohe Geburt des Kaisers, die Walther als ein Wunder feiert, haben für Reimar an mystischem Glanz verloren: 'Der König ziert die Krone mehr als sie ihn', Reimar sieht am Herrscher nur die Tugenden einer menschlichen Idealgestalt, sie bestimmen das Schicksal der Person in berechenbarer Art; der Mensch hat sein Schicksal in der Hand.

Die rationelle, und wenn man will, schon bürgerliche Denkweise, die hier in Erscheinung tritt, bildet einen Grundzug der Dichtung Reimars. Seinem Streben nach planer Verständlichkeit entspricht der Stil der kurzen, aneinandergereihten Sätze, des Parallelismus und der Wortwiederholung, entspricht der bis zum Schematismus getriebene Zusammenfall syntaktischer und strophischer Gliederung, die sorgfältige Durchführung der Gleichnisse und Bilder. Wo



in volkstümlicher Absicht die Lehre vom konkreten Fall ausgeht, wendet sich das Hauptinteresse der Darstellung doch immer der Lehre selbst zu. Im Gegensatz zur Spruchdichtung der Frühzeit mit ihrer gedrängten Ausdrucksweise wird die Lehre in voller Breite vorgetragen, so daß ihretwegen eine zweite Strophe trotz ihrer Weiträumigkeit zu Hilfe genommen werden kann.

In Bruder Wernhers Kunst, etwa zehn Jahre früher wie diejenige Reimars (1227) bezeugt und gleich jener von Österreich ausgehend, ist neben der Spruchdichtung Walthers von vornherein ein engeres Verhältnis zu den Fahrenden spürbar. Bild, Gleichnis und *bîspel*, hinter dessen Erzählung unmittelbar ausgesprochene Lehre zurücktreten, ja verschwinden kann, spielen eine primäre Rolle, lassen der Phantasie Raum und Freiheit, lehrhaften Bezug in mehr oder weniger festgelegter Richtung weiterzuführen, in Einzelheiten zu ergänzen. Zahlreiche Sprüche wenden sich gegen das 'Kargsein' der Herren, womit jedoch nicht etwa nur die Beziehung zum Sänger gemeint ist, obwohl sie, auch ohne unmittelbar ausgesprochen zu werden, aus seiner Situation heraus ständig empfunden wird, sondern das Grundübel der avaritia (Habsucht), die dem Sittenprediger dieser Zeit mehr und mehr an die Stelle der superbia zu treten scheint. Wernher mahnt die *bœsen rîchen* und *argen hêrren*, die vom Laster der avaritia beherrscht werden: *teilet iuwer guot den armen mite und minnet got, daz ist mîn rât! tuot ir des niht, sô wizzet, daz diu helle gegen iu offen stât*, und nennt sie *an triuwen und an êren kranc*. Habsucht, als umfassendes Laster alles Unehrenhaften durch 'Schande' wiedergegeben, hat die höfischen Tugenden verdrängt, ist an die Stelle der Minne getreten: *guot hât der minne reht ein teil verdrungen: swer gît, derst liep*. Der Rang der Werte wird nicht beachtet: irdische Güter nicht den überirdischen, materielle nicht den sittlichen untergeordnet. Wer irdischen Besitz um seiner selbst willen nimmt, ihn nicht als ein von Gott verliehenes Gut verwaltet, handelt wie ein Dieb, der Gott und sich selbst bestiehlt. Der Dichter bezeichnet sich diesem Dieb gegenüber als *schergen*, der ihn am unbekümmerten Stehlen hindert, und betrachtet es als seine Aufgabe, 'durch seinen Sang das Laster zu offenbaren', so gefährlich für ihn diese Aufgabe sein mag und so aussichtslos der Erfolg: einen Geizigen zur Freigebigkeit zu bewegen. Darum hat man allen Grund, unehrenhafte Gesinnung und Geiz zu wittern, wo er, der *künsterîche varnde man*, der das Laster aufdecken konnte, nicht gern gesehen wird.

Das hohe Maß an Unerschrockenheit und Unabhängigkeitsgefühl des Sittenpredigers, das Wernher an den Tag legt, wird verständlich aus der unmittelbaren Ausrichtung seiner Lehre auf Religiöses, demgegenüber spezifisch Höfisches in den Hintergrund tritt. Ein Hauptunterschied zu Reimar, dessen Frau Ehre, obwohl auch sie über das Ständische hinaus ins Religiöse erhoben wird, der Grundtugend der *Triuwe*, dem rechten Widerpart der *Schande*, den Vorrang lassen muß: *Triuwe vil der tugende hât, Triuwe ist valschem herzen gram, Triuwe leschet missetât, si machet got ir selber zam, Triuwe und Êre unde Got, diu driu sich vüegent wol zesamen ... vrou Êre, lât die Triuwe vür, diu hie die werlt wol gêret hât! vrou Schande, balde hinder die tür! iu vüegt sich schantlich missetât*. Der ständige Blick auf das Schicksal der Seele, auf irdische Vergänglichkeit, Tod und Gericht zeigt Wernher eifernder, drohender, unerbittlicher als andere Spruchdichter und läßt ihn auch in seinen politischen Zeitsprüchen ein überzeitliches Ideal verkünden: einträchtiges Zusammenwirken von Papst und Kaiser, einen status felix der Gerechtigkeit, des Friedens, des Glaubens und der Bereitschaft gegen Ketzer und Rebellen. Der Papst möge mit dem Kaiser Frieden schließen: *lâ zwischen dir und im niht hazzes horden: sô wirt der vride und der geloube starc und nimt niht abe, sô sul wir prüeven eine vart vür sünde hin ze gotes grabe*. Kommt der Scheltspruch des Fahrenden der

besonderen Absicht des Dichters, der Kraft seines Ausdrucks zugute, um seinerseits dadurch an sittlicher Vertiefung zu gewinnen, so bedeutet er bei dem Temperament Wernhers eine offensichtliche Gefahr, sich persönlichen Stimmungen grämlicher Verdrossenheit allzuweit auszuliefern oder Äußerungen des Selbstbewußtseins in Überheblichkeit und Prahlerei ausarten zu lassen.

Vom übertriebenen Selbstbewußtsein des Fahrenden, wie es Bruder Wernher zeigt, ist der um eine Generation jüngere wilde Alexander gänzlich frei. Inmitten einer zielstrebig berechnenden Zeit unter dem haushälterischen Rudolf von Habsburg fühlt er sich für die Weiterpflege der höfischen Kunst verantwortlich, die, einst von Königen geübt, zur *armen diet* der Gehrenden herabstieg, der *ergeren hant* der Fahrenden zufiel, zu denen er selbst rechnet. Er glaubt an Aufstieg der Kunst, falls die adligen Herren wieder dichten und singen — *sô nimt diu kunst einen widerwanc hinûf, sam si herabe ist komen* —, so sehr vermag er, der stellvertretende Hüter des Erbes, persönlich hinter seiner Aufgabe zurückzutreten. Der bürgerliche Dichter, von der höfischen Kultur innerlich berührt, fühlt das aus dieser Kultur Erwachsene, gewissermaßen Selbstverständliche ritterlicher Sangeskunst, hält dem Spruch die Gelehrsamkeit zeitgenössischer Meister fern. Aus gemeinsamer Pflege von Spruch und Lied um die größere Künstlichkeit der Liedform wissend, beläßt er dem Spruch die Wirkung epischer Schlichtheit. Die Vierheberstrophe, die er als einzigen Spruchton, der erzählenden Art des *bîspels* angemessen, verwendet, zeugt von Gefühl für Stil und Tradition. Die schönsten seiner Sprüche leben ganz aus dem Bild, dem Gleichnis, der Parabel, deren Vergegenständlichung, frei von pedantischer Sorgfalt um Deutbarkeit jedes einzelnen Zuges, Eigenwert besitzt. Der Spruch von der Rose, die im dichten Buschwerk verkümmert, kann auf beigegebene Deutung verzichten, die die im Minnesang übliche Metaphorik einzelner hier gebrauchter Worte von sich aus nahelegt, falls die Strophe nicht überhaupt im Zusammenhang mit eindeutigeren Sprüchen des Dichters über die *huote* vorgetragen wurde.

Die Parabel von zwei Schwestern (*geistlich* und *weltlich leben*, *stôle* und *swert*), die Glanz und Wohltat ihres königlichen (göttlichen) Vaterhauses leichtsinnig den Rücken kehren, sich drunten im Tal (der Welt) einem Mann (Antichrist) als Kebsen hingeben und im Zustand dieser ihrer Würdelosigkeit immer tiefer sinken, schafft den Ernst einer Stimmung, die Empfänglichkeit bereitet, um nach chiliastischer Deutung und Klage über die Zustände der Welt sich mahnend an den Einzelnen zu wenden. Der mehrstrophige geistliche Spruch berührt sich mit dem sogenannten 'Kindheitslied', dessen Stimmung der Vergänglichkeit durch Kindheitserinnerungen an Tanz und Spiel auf blumiger Au, Erdbeersuchen und Warnrufe des Waldhüters und der Hirten wachgerufen und in seiner Warnung, sich nicht an die Lockungen des Waldes der Welt zu verlieren, sondern aufzubrechen, solang es Tag ist, am biblischen Gleichnis der törichten Jungfrauen, die *sich versûmten in den ouwen*, Bestätigung findet. So selbständig der Dichter das biblische Gleichnis ausschmückt und weiterführt — darin an längst geübte geistliche Gepflogenheit, z. B. an das Gedicht Die Hochzeit erinnernd —, steht er auch der Erzählung der Erdbeerlese in Vergils Ecloge frei gegenüber. Nicht selbsterlebte Wirklichkeit dichterisch zu gestalten, sondern Überliefertes zu deuten, in persönlicher Durchdringung nahe zu bringen, fühlt sich der Dichter berufen. Allegorischer Sinn und Auslegung neigt zur Sentimentalisierung des Dargestellten. Das erklärt die starke Stimmung des Kindheitsliedes *Hie bevor dô wir kint wâren und diu zît was in den jâren, daz wir liefen ûf die wisen.* Das Gefühlsbetonte der geistlichen Allegorie des Sturms auf die Burg Zion wird durch sequenzartige Liedform verstärkt, der persönliche Durchbruch der Minneallegorie durch die Form des Leichs ins Leidenschaftliche gesteigert.



Die unpersönliche Art des Minneleichs Konrads von Würzburg (s. S. 291 ff.), der zu Alexanders Minneallegorie in unmittelbarer Beziehung steht, zeigt die Kunst Alexanders in noch hellerem Licht. Auch Konrad pflegt Lied und Spruch gemeinsam, fühlt sich als Bewahrer höfischen Erbes gegenüber einer verständnislosen Gesellschaft. So sehr ihm Höfisches in sprachlicher Formkultur beschlossen und unter den Wirkungen seiner Dichtung die Freude am *süezen klanc* voranzustehen scheint, seine Kunstanschauung hält an der sittlichen Grundlage höfischer Dichtung fest. Indem er wiederholt und mit Nachdruck natürliche Anlage zur Kunst — Wolfram nennt sie *sin* — vor dem Erlernbaren formaler Technik und verkündbaren Wissens, das ingenium vor dem exercitium und studium betont, in der unbedingten Voraussetzung der Kunstbegabung den Vorrang der Dichtkunst vor andern 'Künsten' und Fertigkeiten sehend, ist er überzeugt von der ethischen Aufgabe der Dichtkunst, zu der die ihm von Gott verliehene Gabe verpflichtet. Auch das geschieht in Übereinstimmung mit den großen Dichtern der Zeit um 1200, daß er innerhalb des Anzueignenden und zu Erwerbenden formales, mit andern Künsten zu vergleichendes Können, Kunsttechnik über Gelehrsamkeit des Inhalts stellt, obwohl er doch selbst an gelehrter Bildung teil hat, während das Wissen um höfische Werte, um höfisch Gültiges nicht mehr als selbstverständliche Folge ritterlicher Erziehung hingenommen werden darf.

Konrad verteidigt einem dichterisch uninteressierten Publikum gegenüber die Aufgabe des Dichters, die Würde seiner Sendung, indem er sich gleichzeitig gegen Überschätzung einseitig gelehrter Dichtung und ihre Überheblichkeiten wendet, gegen die auch der noch ganz im Höfischen gefestigte Reimar von Zweter protestiert: *Waz hulfet âne sinne kunst?* Diese Dichtung unritterlichen, bürgerlichen Gepräges, die mehr auf den Inhalt als auf die Form sieht, stützt sich auf einen Begriff der Kunst, der außer den handwerklichen Künsten die Wissenschaft der sieben freien Künste umfaßt, in deren System die Dichtkunst durch das Fach der Rhetorik einbezogen ist, aber durch die gelehrten Spruchdichter den andern artés gegenüber eine bevorzugte Stellung erhält. Wenn die gelehrten Meister die sieben Künste als Helferinnen ihrer Kunst, darüber hinaus die ethische und theologische Bedeutung der artes preisen, so liegt darin der prahlerische Anspruch ihrer Beherrschung, den kaum ein einziger erfüllt. Frauenlob ist eine der wenigen Ausnahmen. In Wirklichkeit sind diese Dichter garnicht in der Lage, das Wissen der septem artes einem Laienpublikum auswählend anzupassen und zu verkünden. Das Mißverhältnis anmaßender Behauptung zu tatsächlich vorhandenen Kenntnissen erklärt die verkrampfte Wichtigtuerei, z. T. auch die Dunkelheit des Stils, die als angemessene Form der Wissenschaft als einer Art Geheimkunst empfunden wird auch dort, wo sie nur als epigonale Verselbständigung und Veräußerlichung überlieferter Kunstmittel erscheint. Was diese Spruchdichter an theologischer Gelehrsamkeit dem Laien vermitteln, beschränkt sich auf einzelne Fragen, deren Auswahl und Art der Darbietung weniger die Geschichte der Dichtung als die der Laienbildung angehn.

Bezeichnenderweise ist das Motiv der sieben freien Künste zuerst beim Marner bezeugt, der den Reigen der gelehrten Spruchdichter eröffnet. Er dichtet deutsch und lateinisch, ahmt Walthers Vokalspiel in einem lateinischen Liede nach. Was er in einem seiner Sprüche an Kenntnissen aus dem Physiologus ausbreitet, kritisiert der Meißner aus dem Gefühl gelehrter Überlegenheit, um ihm den Reimar gemachten Vorwurf der Lüge zurückzugeben. Die gehässigen Ausfälle des Marners gegen Reimar von Zweter, die sich bis zur bewußt unwahren Anschuldigung des 'Tönediebs' versteigen, sind von derselben menschlich unerfreulichen Art, die wir auch bei andern gelehrten Spruchdichtern finden. Freilich darf dabei nicht der Anspruch der Gattung des Scheltspruchs und des Streitgedichts übersehen werden, wie umgekehrt bei der

Gattung der Totenklage der Wille zur Anerkennung und Verherrlichung. Der Preis der vom Marner verfaßten Totenklage schließt Reimar mit ein und bekundet ihm gegenüber die gleiche künstlerische Abhängigkeit wie den übrigen Dichtern: *lîhte vinde ich einen vunt, den si vunden hânt die vor mir sint gewesen: ich muoz ûz ir garten mîner sprüche bluomen lesen.* Die Zeitsprüche des Marners hüllen sich gern in das Gewand der Fabel und des Gleichnisses. Im Spruch vom Traum Nebukadnezars empfindet er den sittlichen Verfall und das Elend des Interregnums als sichere Erscheinungen des im Zeichen des Untergangs stehenden vierten Weltzeitalters — *nû hân wir ein îsnîn wê, daz witwen unde weisen machet mangen jæmerlîchen schrê* —, als läge der Schatten des düstern Schicksals seiner Erblindung und Ermordung schon über ihm. Um beim ständig wechselnden Publikum mit verschiedenem Geschmack seinen notdürftigen Unterhalt zu fristen, mußte der Fahrende über einen großen Vorrat an Sprech- und Singdichtung verfügen. Der Marner ergeht sich in ausführlicher Aufzählung seines Repertoires. Alles wird in Spruchform vorgetragen, Mitteilung, fertige Lehre, Gelehrsamkeit in Verse gesteckt, außerhalb des Dichterischen geprägte Gedanken werden versifiziert, das Sprachlich-Dichterische greift nicht mehr unmittelbar bildend ein.

Gelehrter Sangspruch wird ins Dichterische erhoben, wo er sich in einem wirklich wissenden Dichter wie Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, mit der Tradition höfischer Formkultur verbindet und der Sprache die ihr gebührende primäre Rolle zurückgegeben wird. Auch seine Spekulationen gehn vom Sprachlichen aus, nehmen das Wort zum Ausgangspunkt. Er verehrt in Konrad von Würzburg den Meister dichterischer Form — *Gevîolierte blüete kunst, dîns brunnen dunst unt dîn gerœset flammenrîche brunst diu hâte wurzelhaftez obez* — und vergleicht sich mit dem *wercman, der sîn winkelmâz ân underlâz ze sînen werken rihtet,* wie Konrad den Vergleich mit dem Kunstschmied liebt. Das Eigenwillige und Dunkle seines Stils, die auf mehr oder weniger gesuchter Bildlichkeit und Allegorie beruhende 'blümende Rede' paßt zu der schweren Problematik seines Wissens und zu dem Anliegen, übernatürliches und wunderbares Geheimnis in Worte zu fassen. Aber er stellt den Schmuck seines Stils auch in den Dienst religiöser und minnesängerischer Verehrung, breitet im Gegensatz zu Konrad von Würzburg den schweren Prunk 'blümender Rede' über das gesamte Werk seiner Sprüche, Lieder und Leiche. Das Bewußtsein seiner dichterischen Originalität und Leistung steigert sich im Streit mit Regenbogen, in den auch Rumzlant eingreift, zu der überheblichen Äußerung: Seine Kunst schöpfe aus des Kessels Grunde, während Reimar, Wolfram und Walther nur vom Schaum gesungen hätten. Es sind die Strophen, die, anknüpfend an Walthers Lied, jetzt in verteilten Rollen, in der wohl auf erneute Anregung der französischen Tenzone zurückgehnden, in der Sage vom Wartburgkrieg zu beispielhafter Bedeutung gelangten Form des Sängerstreits über den Vorrang von *wîp* oder *frouwe* disputieren. Frauenlob überragt die älteren Meister durch Wissen und Schulung in begrifflichem Denken und wird bis in seine letzte Mainzer Zeit — er starb ebendort 1318 — vor einem anspruchsvolleren Publikum gesungen haben. Er erfüllte, was die älteren Meister erstrebten und hat dadurch schulebildend auf den späteren Meistersang gewirkt.

e) Lehrdichtung

Was im höfischen Roman, der führenden dichterischen Gattung dieser Epoche, unter anderem Gestalt gewann: vorbildliches Ritterleben in christlicher Sittlichkeit zu begründen, Kulturwerte des höfischen Rittertums in die christliche Ordnung hineinzustellen, sie von dorther zu festigen und zu legitimieren, darüber, soweit es sich um einen Vorgang der Bildung, nicht

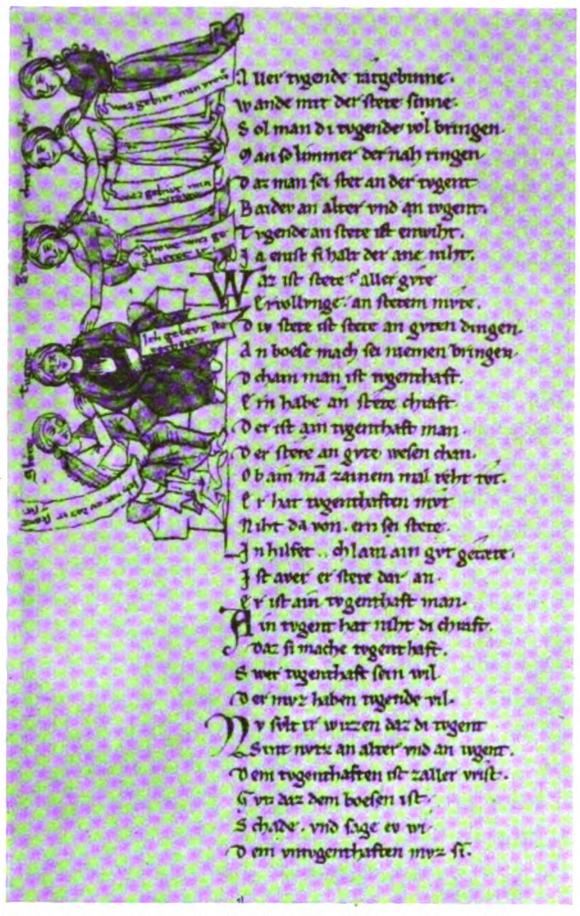


der Kunst handelt, vermag gleichzeitige lehrhafte Dichtung ergänzend aufzuklären und im einzelnen zu unterrichten. Der enge Zusammenhang weltlich höfischer und religiös christlicher Ethik, durch gelehrten Schulunterricht immer wieder ins Bewußtsein gehoben, begegnete schon in Hartmanns Büchlein (s. S. 152). Auch der Kaplan Wernher von Elmendorf, der nach 1170 im Auftrag des Propstes Dietrich von Heiligenstadt die als Schulbuch verbreitete Moralis philosophia de honesto et utili des Wilhelm von Conches bearbeitet und sich seiner Vorlage entsprechend nur auf Zeugnisse heidnischer Dichter beruft, läßt nicht darüber im Zweifel, daß Sittlichkeit jeder Art religiös verwurzelt sei. Bezeichnenderweise übergeht Wernher die Abschnitte De comparatione honestorum und De comparatione utilium, in denen Vernunft durch Vergleich das Bessere ermittelt, und greift aus quaestio V De pugna utilitatis et honestatis nur ein kleines Stück heraus.

Wie der geistliche Dichter — mag er auch aus moralphilosophischen Schriften schöpfen und sich in seiner Darstellung stoischer Gedankengänge bedienen — dem Laien gegenüber nicht den philosophischen, sondern den theologischen Standort einnimmt, zeigt das umfangreiche Werk Thomasins von Zirclaria. Italiener von Geburt — seine Heimat ist Friaul, er starb als Kanonikus von Aquileja —, verfaßte er in seiner Jugend, vielleicht in provenzalischer Sprache, eine uns nicht erhaltene höfische Sittenlehre, ein *buoch von der hüfscheit*, zog sich im Jahr 1215, noch nicht dreißigjährig, für zehn Monate von der Gesellschaft zurück, um in dieser kurzen Frist — die Not der Zeit duldet keinen Aufschub — seine Dichtung von 14742 Versen niederzuschreiben. Ihn treibt ein religiöses, seelsorgerisches Anliegen, dem Adel und den Fürsten, die im Schlechten wie im Guten vorbildlich wirken, das Gewissen zu schärfen, ihr irdisches Treiben und Handeln auf Gott, auf das Heil der Seele auszurichten. Er nennt sein Werk Welscher Gast, weil er selbst Welscher ist und für seine Dichtung in Deutschland um Aufnahme bittet: *tiusche lant, enphâhe wol, als ein guot hûsvrouwe sol, disen dînen welschen gast der dîn êre minnet vast.* So sehr den Dichter Unruhe und Spannung italienischer Verhältnisse politischer, wirtschaftlicher, kultureller, religiöser Art bedrängen, aus der Aufsichnahme der Fremdsprache spricht das sichere Gefühl, daß die Entscheidung über das Schicksal der Welt, gerade im Religiös-Sittlichen, in Deutschland fällt. Das Deutsche, das er in mündlicher Rede erlernte, ist schlichte Sprache des Alltags, die, ganz im Dienst der Lehre, auf Klarheit und Verstehen bedacht, auf unnötigen rhetorischen Schmuck verzichtet.

Die Ethik, die Thomasin dem Ritterstand predigt, ist, wie alle christliche Ethik, Ethik des göttlichen Gebots. Den Geboten, die dem Ziel des göttlichen Heilsplanes dienen, ist der Mensch Gehorsam schuldig. Ihm ist geordnet, den Streit des Göttlichen und Widergöttlichen, des Guten und Bösen, der Tugenden und Laster, in den der Sündenfall die Welt versetzt hat — *wær unser vorvar beliben mit got, als wir hân geschriben, sô wær uns niht des strîtes nôt* — und der durch die Erlösung zu unsern Gunsten entschieden wurde, mitzukämpfen: *in dirre werlde strîten sol swem dort sol geschehen wol.* Dazu sind ihm außer den eingegossenen göttlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und den Gnadenmitteln der Sakramente Fähigkeiten des Leibes, des Geistes und der Seele verliehen. Thomasin hat das ins Christliche umgedeutete stoische System der Wertgebiete im theologischen Sinn symmetrisch erweitert: Dem *obersten guot* (Gott) entspricht das *niderste übel* (Teufel), dem *gar guot* (Tugenden) *gar übel* (Laster), an fünfter Stelle nennt er *übel unde guot,* die bona corporis et fortunae, die je nach der Veranlagung des Menschen zum Bösen oder Guten ausschlagen, auf dem Weg zu Gott jedoch eher Gefahr als Förderung bedeuten: *daz vümfte bereitschaft ist und geziuc des übelen zaller vrist.* Die Tugenden sind Stufen zu Gott, wie die 'Untugenden' oder Laster Stufen





114. *Stæte* als Ratgeberin aller Tugenden; *Diemuot*, *Kiusche* und *Milte* von rechts nahend. Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes. Cod. Pal. Germ. 389. Ende des 13. Jahrhunderts.

zur Hölle. Über den Wert der Tugenden, der auf ihrer Gottbezogenheit beruht, entscheiden im einzelnen die Instanzen der *stæte*, der *mâze*, des *rehtes*, die als kosmische Gesetze auch Ort und Rang der Tugenden bestimmen. Die Erörterung darüber bildet den wesentlichen Inhalt der Morallehre Thomasins. Gott ist absolute *stæte*, er hat die Welt *stæte* geschaffen und dem ersten Menschen *stæte* gegeben. *stæte* herrscht im ganzen Reich der Natur. Nur der Mensch verfiel durch den Sündenfall der *unstæte* und zerstörte dadurch die Schöpfungsordnung: *ein ieglîch dinc sîn orden hât, daz ist von der natûre rât, âne alters eine der man der sînen ordn niht halten kan.* Er hat sich von der *unstæte* abzukehren und wieder der göttlichen Weltordnung einzufügen. Eben dieser Wille zur *stæte* muß all seinem Handeln die Richtung geben. *stæte* und *mâze* sind Schwestern, auch die *mâze* erfüllt sich an den Tugenden — *diu mâze untugende machen kan wol ze tugenden* — und regelt das Verhältnis zu Gott und dem Nächsten. *mâze* bewahrt vor der Sünde des Übermuts, der Gott gleich zu sein trachtet oder an einem armen Knecht gewalttätig handelt. Auch der gottesdienstlichen Pflicht des Kirchengehns soll man mit *mâze* nachkommen. Der Vielbeschäftigte soll über langem Kirchenbesuch nicht andere gute Werke versäumen. Die Tugend liegt hier in der Mitte zwischen der Pflicht gegen Gott und der Pflicht gegen den Nächsten. Das *reht* ist Bruder der beiden Schwestern *stæte* und *mâze* und ebenso wie sie Bereitschaft zum Guten und Voraussetzung der Tugenden, die zum Himmel führen: *nu gebe got daz wir daz reht sô volgen daz uns werde sleht der wec der hin ze himel sol. reht* und *geriht* ermöglichen das Beieinander der Menschen. Der Richter, der über diesem *reht* waltet, ist dem göttlichen Richter verantwortlich, er soll Gott fürchten, in Demut zu ihm beten, daß er ihm zu richten helfe. *milte, des rehtes kint*, läßt die Menschen in Freundschaft miteinander leben. Sie, die Herrin der ‘andern Tugenden’, schreitet hinter ihnen drein, sie alle zierend, insonderheit das *reht*. *milte* gibt mehr als *reht* und gibt gern und fröhlich. *milte* läßt sich nicht durch Undankbarkeit beirren: *daz gehœrt ze vrîem muot daz man verliust und rehte tuot. milte*, die nicht *durch êre*, sondern *durch got* schenkt und spendet, ist christliche caritas.

Im übrigen tritt die augustinische Auffassung von der alle Tugenden beseelenden Kraft der Liebe ganz zurück. Indem Thomasin den Primat der Vernunft vor dem Willen immer wieder hervorhebt, die von Gott verliehenen Fähigkeiten des *sinnes* und der *bescheidenheit*,



115. Die sieben freien Künste. Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes.

über Böse und Gut zu urteilen, die Norm unsers sittlichen Handelns zu erkennen, mit besonderem Akzent versieht und im Zusammenhang damit die Pflicht des Unterrichts, der Bildung und der Gelehrtheit je nach Stand und Altersstufe einschärft, könnte es zunächst scheinen, als ob sein unmittelbares Anliegen, auf die ritterliche Laienbildung vertiefend einzuwirken, ihn daran hinderte, bis zum letzten Tugendprinzip Augustins, der Gottesliebe, vorzudringen, es ebenso vernehmlich wie die den sittlichen Willen lenkende Vernunft zu verkünden. Gab doch auch dort, wo die theologischen Tugenden in Verbindung mit der Beichte genannt werden, wohl eben dieser Zusammenhang den Anlaß, Gottesliebe nur in Verbindung mit Gottesfurcht zu nennen. Über die unmittelbare Tendenz des Werkes hinaus ist jedoch die ihm zugrunde liegende Haltung eines ethischen Intellektualismus deutlich spürbar, gespeist aus aristotelisch-neuplatonischen Gedanken, wie sie Thomasin in Werken der Schule von Chartres entgegentraten.

Thomasins Ethik, die vom christlich religiösen Standpunkt dem höfischen Minnedienst gegenüber Bedenken erhebt und weltlichen Ruhm verurteilt, stellt den Ritter fest in diese Welt, daß er in unablässigem Kampf wider die Sünde *rîters ambet* bewähre. Der miles christianus findet seine höchste Verklärung im Kreuzritter, dem sich Gott im Kampf wider den *übermuot* der Heiden durch das Heilsmittel des Martyriums entgegenneigt: *Got hât uns materge geben daz wir mugen von disem leben hin zim nâch marterære wîs.* An diesem Höhe-

punkt des Werks, da deutsche Ritterschaft, 'die herrlichste von der man je hörte', deutsche Fürsten und schließlich Kaiser Friedrich zum Kreuzzug aufgerufen werden — einer der wenigen Stellen, an denen persönliche Wärme durchbricht —, schlingen sich menschliches Streben und göttliche Gnade ineinander. So sehr auch in einer auf praktische Wirkung gerichteten Ethik wie derjenigen Thomasins bei der Tugendausübung menschliche Gesinnung und Leistung im Vordergrund steht, über die Mitwirkung göttlicher Gnade bleibt kein Zweifel: *swer in gotes gnâde niene ist, der ist übel gar die vrist.* Ebenso wie das Heilsmittel des Kreuzzuges zieht Thomasin auch die Beichte als das die Ethik nah berührende sakramentale Gnadenmittel hinein.

Vom nämlichen Streben, die Sittlichkeit des Laien religiös zu durchdringen und zu verinnerlichen, ist auch die anderthalb Jahrzehnte später zu literarischem Abschluß gelangte Sammlung von Spruchreihen Freidanks (gest. 1233) erfüllt, der der schwäbische Dichter selbst den Titel Bescheidenheit gab: Sie will zur Voraussetzung sittlichen Verhaltens verhelfen, zur Fähigkeit, über Gut und Böse zu entscheiden. Dazu gehört richtige Gottes- und Selbsterkenntnis, zu der der Dichter im Vertrauen auf Gottes Beistand hinführen will: *got hêrre gip mir daz ich dich müeze erkennen unde mich.* Geht der Kanonikus Thomasin ausdrücklich schwierigen theologischen Fragen im Hinblick auf sein Laienpublikum aus dem Weg, so fühlt sich der ebenfalls theologisch gebildete Freidank, der als fahrender Kleriker seinen Unterhalt gefunden haben mag, aus seiner Frömmigkeit so eng mit seiner Hörerschaft verbunden, daß er theoretische Erörterungen dialektischer Art schon von sich aus ablehnt, ohne doch auf der andern Seite volksreligiöser Neugier nachzugeben, wie es etwa der Verfasser des Lucidarius getan hatte. Das Ringen einer Frömmigkeit, die im Glauben an eine gestufte göttliche Schöpfungsordnung Gott und Welt zu vereinen trachtet — *swer got und die werlt kan behalten, derst ein sælic man* —, läßt ein Werk heranwachsen, das die Ganzheit einer auf Gott bezogenen Sittlichkeitslehre umspannt. Dabei kann von irgendwelcher Systematik hier noch weniger die Rede sein als beim Welschen Gast, der immerhin einheitlich konzipiert und in ungewöhnlich kurzer Zeit ausgeführt wurde. Ja, es ist zweifelhaft, ob die überlieferten Gliederungen der Spruchsammlung auf Freidank selbst zurückgehn oder ob nicht die kaum mehr zu ermittelnde innere Ordnung einzelner Vortragsfolgen die Intention religiös verwurzelter Laiensittlichkeit in ihrer Harmonisierung von Gott und Welt so erkennen ließ, daß sie Liebhabern und Bewahrern Freidankscher Kunst zum Anlaß werden konnte, diesen Gedanken des Dichters nachträglich in der Anordnung des gesamten Werks zu verwirklichen.

Lehre und Weisheit aus Bibel, Schriften der Väter, aus antiker Dichtung, volkstümlichem und gelehrtem Sprichwort, dem Dichter mittelbar oder unmittelbar überkommen, wird in spruchartige Form meist vom knappen Umfang eines Vierheberpaares gegossen. Anders als Thomasin, der wie 'ein Zimmermann schon behauene Hölzer seinem Bau passend einzufügen' trachtet, gibt Freidank der einzelnen Lehre ihr Gepräge, das sie nach Art eines Sprichworts von neuem an die Welt der Erfahrung bindet. Dadurch wirken die Spruchreihen Von Rom und Von Akers (Accon) organischer im Zusammenhang der Dichtung als die Abschnitte über die Zeitverhältnisse im fünften Buch des Welschen Gastes. Unterordnung unter Religiöses, wie sie jede einzelne Vortragsfolge zum Ausdruck gebracht haben wird, nahm dem weltlichen Erfahrungssatz seine Unverbindlichkeit, stellte den irdischen Wandel unter Gott, gab ihm den Ernst des Gottesdienstes, wie die Sammlung der Heidelberger Handschrift in Abänderung eines Bibelspruchs beginnt: *Gote dienen âne wanc deist aller wîsheit anevanc.* Gott sieht das Herz an, er sieht nach der Gesinnung. Selbst den anklagenden Worten Christi am jüngsten



Tag, daß die Gebote werktätiger Liebe am Nächsten nicht erfüllt seien, wird hinzugefügt: *moht ir der werke niht begân, ir solt doch guoten willen hân; dâmite wære ich wol gewert alles des ich hân gegert.* Streben nach Verinnerlichung, das äußere Handlung und Form hinter der Gesinnung zurücktreten läßt, bestimmt auch seine Auffassung der Sakramente, nach der die Gnadenwirkung der Eucharistie von der inneren Verfassung des Empfängers abhängt und beim Bußsakrament Reue des Herzens wichtiger ist als Beichte und priesterliche Absolution, um Gottes Vergebung zu erlangen. Der leise Fluß der Tränen, der verborgen vom Herzen zu den Augen dringt, wird von Gott auch im lauten Schall seiner Himmel vernommen — *diz wazzer hât vil lîsen fluz, und hœrt got durch der himele duz* —: Worte von künstlerischer Kraft und Ergriffenheit, die dem Religiösen von sich aus Gewicht gibt und es Weltlichem überordnet.

Gehört es zum Wesen der Dichtung Freidanks, daß sie Zeremoniell und Form auch im Weltlichen unbeachtet läßt und nicht Gefahr läuft, in äußere Anstandslehre abzugleiten, so liegt darin keine asketische Verneinung irdischer Werte und Güter: *ein man sol guot und êre bejagen und doch got in sînem herzen tragen.* Alles kommt auf die Gesinnung an, die sich nicht an Irdisches verliert, darnach um seiner selbst willen trachtet, sondern *lîp, sêle, êre unde guot* als Lehen von Gott weiß und empfindet. Immer wieder warnt der Dichter vor dem Grundübel der Zeit, vor Gewinnsucht und Habgier als dem Zerstörer der von Gott gesetzten Ordnung und Werte: Gott hat die drei Stände: Bauern, Ritter, Priester geschaffen, dazu schuf der Teufel einen vierten, *wuocher* genannt, der die drei andern beherrscht. Von seinem angebornen Stand in einen andern hinüberzustreben, ist *unstæte,* zu der der Teufel verführt. Die Betonung des Gesinnungsadels vor dem Geburtsadel meint nicht Durchbrechung, sondern Erfüllung des Standes aus einem auf Gott gerichteten Herzen, meint einen Geist ständischer Pflichterfüllung, der dazu beiträgt, die verschiedenen Sozialformen und -gruppen in ein rechtes brüderliches Verhältnis zu setzen. Und so düster das Bild der Sittenverderbnis in Rom und Akers gezeichnet ist, es entbehrt nicht des Trostes göttlicher Gnade, die dem Kreuzfahrer verheißen ist: der Tod im Heidenkampf als sichere Gewähr für die Rettung der Seele. Was der Dichter als Erfahrung einmaligen Ereignisses an Zeit und Ort bindet: *Akers ist des lîbes rôst und doch dâ bî der sêle trôst* wiederholt er in allgemeiner Form von bündiger Gültigkeit: *für sünde nie niht bezzers wart dan über mer ein reiniu vart,* beidemal in einprägsamer Schlichtheit und Prägnanz, die den Sprüchen Freidanks Dauer und Verbreitung über den vielgelesenen Welschen Gast hinaus sicherte.

Das ethische Ziel eines harmonischen Ausgleichs von Gott und Welt erfüllt auch die strophischen Sprüche des Winsbeken aus dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, die den Vorrang des höfischen Romans der klassischen Zeit über die Lehrdichtung besonders deutlich erkennen lassen. Denn was diesen Spruchstrophen väterlicher Lehren an den Sohn ihre eigentümliche Note gibt, ist der Ton herzlicher Zuneigung, der mehr als unmittelbare Wortanklänge die Stimmung der dahinterstehenden Gurnemanz- und Trevrizentszenen heraufbeschwört. Dieser Bezug, der nicht nur im Dichter lebendig ist, läßt auf Tieferes schließen als ausdrücklich in Worten gesagt wird. Und mag die Erinnerung an Einzelszenen des Romans den Eindruck des Ausschnitthaften verstärken, so bindet sie die einzelnen Lehren zu organischem Zusammenhang, dem sich auch die Regeln höfischen Benehmens fügen. Daß mit dieser Eigentümlichkeit der Bindung ein Antrieb zum Weiterdichten gegeben war, ist nicht zu verkennen. Dabei wurde die von Wolfram inspirierte religiöse Durchdringung allerdings gründlich mißverstanden im Sinne asketischer Weltentsagung. Nicht der epische Hintergrund als solcher bewirkte den bindenden Ton menschlicher Wärme, wie die fragmentarisch überlieferte Lehr-



dichtung Tirol und Fridebrant zeigt, deren Einkleidung väterlicher Lehre an den Sohn ebenso äußerliches Schema blieb wie in dem Schulbuch der Disticha Catonis.

Neben solchen Lehrdichtungen, die auf das Ziel höfischer Sittlichkeit in ihrer Ganzheit gerichtet sind, und sich in der distanzierten Form objektiven Traktats oder allgemeiner Spruchweisheit zu repräsentativer Geltung allgemeiner Sittlichkeit erheben, stehen einerseits die Unterweisungen über einzelne höfische Verhaltensweisen, über äußeres Benehmen und Anstand, anderseits die vom Negativen ausgehnden satirischen Mahngedichte, die wie Die Warnung eines österreichischen geistlichen Dichters um die Mitte des Jahrhunderts die predigtartige Gattung des Memento mori eines Heinrich von Melk weiterführen. Überhaupt darf gegenüber der Feststellung, daß sich Geistliche in den Dienst höfischer Dichtung stellen, die sich durch die ganze Zeit — gerade auch in deutschsprachiger Dichtung — hindurchziehende skeptische, bis zum Protest gesteigerte Einstellung gegenüber höfischer Kultur und Dichtung nicht übersehen werden. Wenn etwa der Dichter der Kaiserchronik durch höfische Stilisierung der heidnischen nicht der christlichen Welt dem Höfischen z. B. in der Lucretiasage nur bedingte Gültigkeit zuerkennt und am Schluß der Geschichte des zu höfischer Sittlichkeit erzogenen Kaisers Justinian seine wahre Meinung über den geringen Halt, den sie für den Kaiser bedeutet, durchblicken läßt, so bricht da dieselbe Satire durch wie im Reinhart Fuchs des Elsässers Heinrich um 1180. Reinhart, so meint es dieser geistliche Dichter, mißbraucht das Dienstverhältnis Isengrins, weil er gleichzeitig Frau Hersant dient. Und indem der Dichter die innere Entwicklung dieses *hübischære* zum Schurken und Verbrecher großen Stils zeichnet, verbindet er zum erstenmal die einzelnen französischen Tiererzählungen — mögen sie nun ihrerseits auf äsopische Fabeln oder auf volkstümliche Tiersagen zurückgehn — zu größerer epischer Einheit.

Soweit die unter der Tiermaske verhüllte Satire Heinrichs ständisch ist, trifft sie Adel und Geistlichkeit, geht auf Ämter und Würdenträger, die irgendwie für das große Ganze verantwortlich sind; im Verlauf des 13. Jahrhunderts breitet sich Satire der im Literaturbereich an Bedeutung ständig zunehmenden lehrhaften Dichtung auf alle Stände aus. Auch darin zeigt sich ein Zusammenhang mit der Predigt, der Buß- und Strafpredigt, mag sie sich mehr im Minutiösen anklagender Bilder oder im Pathos unmittelbarer Forderungen und Drohungen ergehen. Die sich in diesem Jahrhundert zu freier Beredsamkeit entfaltende Predigt der in den Städten seßhaften neuen Orden mit ihrer Nähe zu den Menschen aller Stände und der seelsorgerischen Vertrautheit mit dem Einzelnen und Einmaligen menschlicher Schwächen und Unzulänglichkeiten spiegelt sich auch in der Dichtung.

Im Renner des gelehrten Bamberger Schulmeisters Hugo von Trimberg, im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden, drängt sich Selbsterlebtes und Selbstgesehenes neben das Typische des *bîspels* und der Parabel, um durch drastische Wirklichkeitsschilderung, verderbte Gegenwart von idealisierter Vergangenheit abhebend, die moralische Wirkung der Dichtung zu steigern, die wie eine Bußpredigt nach den sieben Todsünden gegliedert ist. Aber wie weit bleibt der nüchterne Wille der Belehrung, die Absicht, sein Wissen zur Geltung zu bringen, hinter dem feurigen Wort des die deutschen Lande durchziehenden Minoriten Berthold von Regensburg in seiner tiefen Kenntnis des Volkes und seiner Anpassungsfähigkeit an den Hörer zurück. Wie auch sonst in der Spruch- und Lehrdichtung jener Zeit hat auch bei Hugo das bürgerliche Kardinallaster der *gîtikeit* (Habsucht) das Hauptlaster der Feudalzeit: *hôchfart* von seinem Platz verdrängt — *wurzel und muoter ist gîtikeit* —, während *êre* zu den indifferenten Werten des utile gerechnet wird. Ritterliche Ideale werden verächtlich gemacht. Weltliches



und Göttliches stehn einander gegenüber, die Spannung nach dem Zerfall der ritterlichen höfischen Synthese ist eine andere als die der Frühzeit, die die Kraft in sich trug, sich auf einen harmonischen Ausgleich von Gott und Welt hinzubewegen.

Wie außer dem Bürgerlich-Kleinstädtischen seit der Auflösung des Reichs und dessen Zerfall in Landesstaaten auch das Kleinstaatliche den Blick verengt und die Maßstäbe vereinseitigt und verkleinlicht, zeigt die etwa gleichzeitige Sammlung von fünfzehn z. T. satirischen Gedichten des sogenannten Seifried Helbling. Die Anliegen des Dichters erschöpfen sich in der Sorge um die österreichische Heimat, um die eigene soziale Lage des abhängigen Ritters dem höheren Adel gegenüber, um Zustände und Ereignisse, die im Einmaligen und Persönlichen seiner Lebenszeit beschlossen liegen. Selbst der allegorische Kampf von Tugenden und Lastern wird in österreichischer Landschaft lokalisiert. Wie der Renner gründet auch der Seifried Helbling in der Lebenserfahrung des alternden Dichters, dessen persönliche Existenz der undistanzierte, nicht mehr zu Verhüllungen greifende Stil offen preisgibt. Äußere Wirklichkeit kleidet sich in sachlichen Bericht. Es ist die Frage, wie weit es sich bei der hier vorliegenden Art der Aussage um gemäße künstlerische Form oder um einen Weg dahin handelt, oder ob nicht vielmehr die Schwelle des Dichterischen zu zweckhafter Mitteilung des Alltags bereits überschritten ist.

f) Höfische und nachhöfische Erzähldichtung

Im Wettstreit mit dem Werk der Franzosen erhielt der deutsche Abenteuer- und Liebesroman durch Hartmann, Wolfram und Gottfried eine so endgültige Prägung, das ritterliche Helden- und Minneideal eine so vollkommene Darstellung, daß sich ihrer Wirkung kein Romandichter der Folgezeit in Sprache, Idee oder Ethos entziehen konnte. Zwang doch schon die Erlernung und Verfeinerung dichterischer Sprache und epischer Technik zu stets erneuerter Auseinandersetzung mit den Meistern, die den hochhöfischen Ritterroman auf deutschem Boden schufen. Theoretische Erlernung poetischer Kenntnisse, wo sie bei einem gelehrten epischen Dichter angenommen werden darf, ist nie Grundlage, sondern im besten Falle Ergänzung, die das Bewußtsein des Handwerklichen der Kunst, den Sinn für Nuancen und ihre Wirkung schärft. Tradition des höfischen Romans beruht ganz und gar auf dem Werk selbst, auf der unmittelbaren Ausstrahlung der Epen der großen Meister, die um 1200 schufen, und den epischen Werken, die in ihrer Nachfolge entstanden. Diese Ausstrahlung ist so selbstverständlich unmittelbar, ohne jede theoretische Vermittlung, daß man für das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, als die Werke Gottfrieds und Wolframs entstanden, für Wirnt von Grafenberg schon an der Sprache feststellen kann, bis zu welchem Punkt seines Wigalois der ostfränkische Dichter, der sich zunächst an Hartmann erzog, vorgeschritten war, als er Wolframs Parzival kennenlernte. Wie beide Dichter auch auf Darstellung und Komposition, etwa Wolfram auf die Verknüpfung der Teile durch Wiederkehr des nämlichen Motivs gewirkt haben, ist bei dem Fehlen der unmittelbaren französischen Quelle schwierig zu ermitteln. Immerhin ist der Fluß durchgehnder Bewegung, verglichen mit den Dichtungen Hartmanns und Wolframs, um so gehemmter, je weniger es dem von gleichem sittlichen Ernst erfüllten Dichter gelang, den überlieferten Stoff mit seiner Idee zu durchdringen. Das bedeutet Mangel an Qualität und Kunst der Darstellung, ein Gesichtspunkt, der immer im Auge behalten werden muß, um sich beim Aufspüren und Sichten wesentlicher, von Werk zu Werk entfalteter Formen nicht beirren zu lassen.

Ist es erstaunlich, wie weit der fähigste unter den Zeitgenossen hinter dem Vorbild der

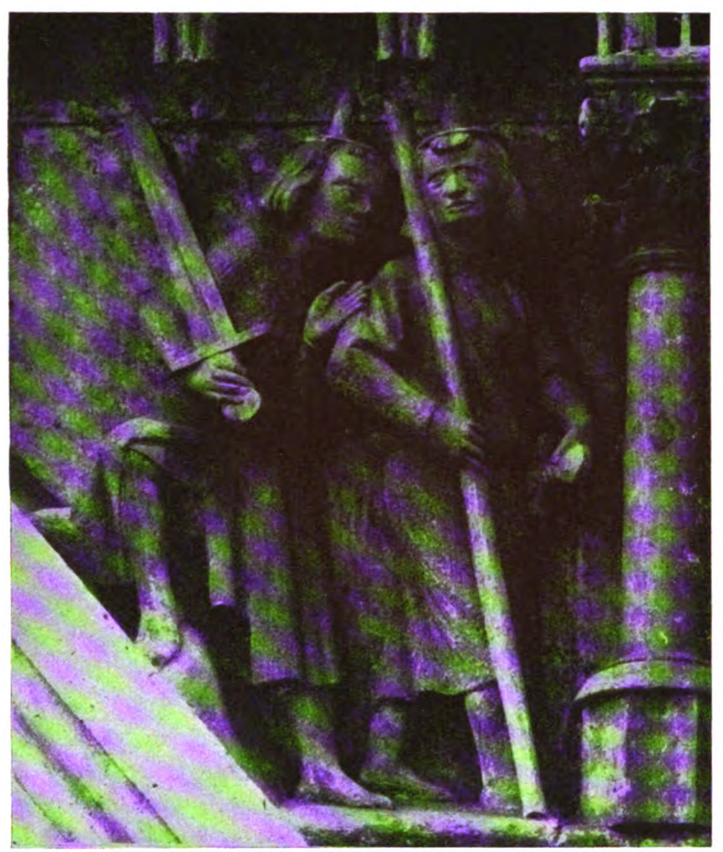


Großen zurückbleibt, so bietet der an künstlerischem Rang weit tiefer stehende Lanzelet Ulrichs von Zazikhoven ein Beispiel, wie ein zeitgenössischer Dichter, der zu Hartmann und Wolfram Zugang hat, dem Stil einer älteren Generation verhaftet bleibt, ohne daß aus solcher Rückständigkeit chronologische Schlüsse im Sinne einer einsträngigen Entwicklung epischer Form gezogen werden dürfen. Immerhin ist die Darstellung der Abenteuerreihen transparent genug, um die erzieherische Idee ritterlicher Vervollkommnung, die die französische Quelle ähnlich zum Ausdruck gebracht haben wird, durchscheinen zu lassen. Das Schema der Bewährung des Helden durch immer vorbildlichere Leistungen wird um 1220 von dem aus Kärnten stammenden Heinrich von dem Türlin durchbrochen. Ohne eine einheitliche fremde Quelle zum Vorbild zu nehmen, verlegt er sich auf eigene Komposition, die ihre Motive hierher und dorther — vorwiegend aus deutscher Dichtung — nimmt, um Artus selbst zum Helden eines Romans zu machen. Die passive Existenz des Königs, die unmittelbar nur im Zuständlichen des Artushofs in Erscheinung tritt, zwingt den Dichter, die verbindende Handlung der Abenteuer auf Gawein als denjenigen Ritter der Runde zu übertragen, der wie Artus zum integrierenden Bestandteil des Hofes gehört. Gawein ist von vornherein gleichbleibende Norm und Maßstab für die übrigen Artusritter, so daß der Fortschritt der Handlung nicht auf der Entwicklung des Helden, sondern auf der Mehrung seines Ruhms am Artushof beruht. Freilich vermag der Dichter die Gaweinabenteuer nicht kompositionell zu bewältigen, dazu ist er zu sehr dem Äußerlich-Stofflichen um seiner selbst willen hingegeben. Wie sehr diese Haltung mit dem Gefühl des Schwindens für Transparenz der dargestellten höfischen Wirklichkeit, für Symbolkraft der Motive, die aus dem Glauben an die ritterlichen Ideale lebt, Hand in Hand geht, zeigt in aller Deutlichkeit Türlins Auffassung des Grals, vor allem die am Äußerlichen haftende, durch Vergleich des Unvergleichbaren kaum ernst zu nehmende Begründung, mit der Gawein, der als einziger das Gralabenteuer besteht, gegen Wolframs Parzival ausgespielt wird. Ähnlich wie Gottfried von Straßburg ist sich der ebenfalls bürgerliche Heinrich von dem Türlin, der sich selbst *der werlde kint* nennt, seiner aufgeklärten weltlichen Gesinnung, die wie bei jenem in seiner gelehrten Schulbildung mitbegründet sein wird, bewußt. Sie mag ihm Mut gegeben haben, an dem ungelehrten ritterlichen Dichter mystischer Laienfrömmigkeit auch seinerseits Kritik zu üben.

Auseinandersetzung mit der Dichtung der Großen, die durch Ablehnung oder Zustimmung, durch Berichtigung oder Ergänzung die Gesellschaft hereinzieht oder vertritt, ist Weg der Aneignung, der bei Wolfram längere Zeit durchmißt als bei Hartmann und Gottfried. Während Hartmann sogleich überzeugt, stößt Wolfram zunächst auf Widerstand. Heinrich von dem Türlin, dessen Stil auch Wolfram Tribut zollt, preist vor allem Hartmann, an dessen Erzählkunst sich der Stricker ausschließlicher schulte, so fremd er im übrigen der Form und dem Ethos des höfischen Romans gegenübersteht. Dem Daniel vom blühenden Tal fehlt die übergeordnete Idee, die die Abenteuer des Helden zur Einheit bindet. Und das Ereignis des Krieges zwischen Artus und Matur von Cluse, das, die Einzelvorgänge verbindend, Zusammenhang schafft, ist nicht stark genug, um die Personen der Handlung unterzuordnen. Zahlreiche Züge, wie die schließliche Überwindung der Gegner durch List statt durch ritterliche Tat, erinnern an 'vorhöfische' Erzähldichtung, wie sie neben dem höfischen Roman als weiterbestehend und -wirkend angenommen werden muß. Die Erneuerung des Rolandsliedes zeigt, wie sehr dieser bürgerliche Fahrende auf dem andern Ufer steht und an eine Umformung etwa im Sinn von Wolframs Willehalm — man denke an den ungemilderten Haß gegen die Heiden — nicht im entferntesten gedacht ist. Wo er über das Formale des geebneten Verses, des reinen



Reims, des gedämpften Stils hinaus in Inhaltliches eingreift, ist er vor allem auf Häufung und Steigerung des Wunderbaren bedacht, um dessentwillen affektbetonte Hyperbeln der alten Dichtung wörtlich genommen und ausgesponnen werden. Züge des wunderbaren Eingreifens Gottes werden vermehrt, um den Charakter volkstümlicher Legende zu stärken. Die Absicht, den 'heiligen Karl' zur Hauptperson zu machen, ist über äußere Ansätze nicht hinausgelangt. Änderungen, die die Dichtung dem neuen Zeitempfinden anpassen, sind vereinzelt oder unzulänglich, so wenn etwa Genelun im Gegensatz zur alten Dichtung feige genannt wird, weil sein Verrat nicht mehr durch Gefühlsweichheit gegen Weib und Kind begründbar ist (s. S. 103). Aufschlußreicher ist die Aldaszene am Schluß, das weiche Nachziselieren ihrer ursprünglich mit wenigen Meißelhieben bewirkten Verhaltenheit und Strenge: wie die Geliebte nicht nur nach Roland, sondern in höfischer Rücksichtnahme auch nach dem Schicksal des Bruders fragt, wie die Darstellung ihres Todes ausgeweitet, die mehrstimmige Klage zugefügt wird. Je weniger der in solchen Änderungen zutage tretende Stilwille das Ganze durchdringt, desto stärker wird die Unausgeglichenheit des neuen Zustandes gegenüber der Einheit der alten Dichtung als künstlerischer Mangel empfunden. Aber diese Tatsache darf nicht als Unfähigkeit schlechthin gedeutet werden. Die Gattung der großen epischen Erzählung in der Form der Ereignisdichtung oder des höfischen Romans war für das, was der Stricker zu sagen hatte, ein ungeeignetes Mittel. Sein eigentliches Gebiet ist die kleine Verserzählung, von ihm selbst im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts geschaffen und bald in reicher Eigenproduktion zu literarischer Geltung gelangt. Indem, wohl nach französischem Vorbild, volkstümliche Schwänke und Erzählungen in höfische Versform gegossen wurden, trat neben den höfischen Roman eine nach Stoff und Gehalt unbeengte und unbelastete selbständige Erzählgattung, die sich an alle Stände wandte. Waren die Motive des volkstümlichen Erzählguts, zu denen der Dichter griff, der alltäglichen Wirklichkeit entnommen, in der Bauern, Bürger, Adel und Geistliche einander begegneten, so war ihnen durch den Sinn volkstümlichen Erzählens bereits eine Lebenseinsicht und Lebensbewältigung mitgegeben, die zum schwankartigen Lachen, zur Freude am Spott über Torheit und Schlauheit, über Tücken und Verfehlungen der Menschen gehört. Natürlich mußten diese volkstümlichen Erzählungen, sollten sie zu bündiger dichterischer Form gelangen, aus der gleichen Lebenserfahrung, aus dem gleichen Verständnis für Menschliches ergriffen werden. Und wenn nicht immer die Heiterkeit des auf die Spannung eines einzelnen Punkts Gerichteten gewahrt bleibt, dadurch daß Nebenumstände menschliche Teilnahme wecken, so mag das daran liegen, daß dem Fahrenden, der die Tradition des *bîspels* in all seinen Schattierungen mit besonderer Vorliebe pflegte, um des lehrhaften Beispiels willen das ursprünglich als Mittel Verwendete, Beiläufige manchmal ausführlicher oder doch gewichtiger geriet. Jedoch wird die Linie der Fabel nicht etwa einer billigen Moral zuliebe umgebogen, auch wo die zugefügten Sentenzen nicht dem Erzählerischen dienen, um zu pointieren, sondern tatsächlich als Morallehre gemeint sind. In der Geschichte vom 'kündigen Knecht' ergibt sich die angehängte Lehre nicht aus der Ehebruchsgeschichte als solcher, sondern aus der *kündikeit* des Knechts. Er bleibt Hauptperson; sein schlau überlegtes Verhalten, das sich am Ehebruch seiner Herrin mit dem Pfaffen bewährt, sichert ihm beim Publikum nach wie vor etwas vom fröhlichen Gefallen an der immer wieder zugkräftigen Rolle des 'listigen Mannes'. Auch den Schwänken des Pfaffen Amis ist eine moralsatirische Absicht nicht abzusprechen: wie er die ganze Welt, keinen Stand ausgenommen, um ihrer Narrheit willen betrügt, oder wie die Wahrheit die Lüge allmählich überwindet, bezeichnenderweise zuerst bei den *tumben knehten*, dann bei den Rittern und schließlich als letztem beim König. Wenn man kontrastierende



116. Wache. Westlettner des Naumburger Doms. 1250—60.

Beziehungen zum höfischen Roman in der aus listigen Streichen bestehenden Abenteuerfahrt des Pfaffen hat sehen wollen — man denke an die Überlistung des Gegners im 'Daniel' —, so würden wir, auch bei der Annahme eines französischen Vorbildes, tiefere Einblicke erhalten, falls durch Blickers 'Umbehanc' die Möglichkeit bestände, idealistische Erzähldichtung von ebenfalls zyklischer Form zum Vergleich heranzuziehen.

Der Gegensatz zum höfischen Roman, so wichtig er für die Herausbildung der Verserzählung in der Einbeziehung außerhöfischen Stoffes und der Unbefangenheit der Sehweise und Darstellung ist, darf trotz den zahlreichen Anspielungen und Parodien, soweit sie noch ins 13. Jahrhundert gehören, nicht übertrieben werden. Denn die novellistischen Stoffe von abendländischer oder gar westöstlicher Verbreitung, die jetzt die gleiche Form der Verserzählung annehmen wie die Schwänke (mit ihren möglicherweise hier und dort aus den gleichen menschlichen Bedingungen selbständig erwachsenen Motiven), zeigen sich in dieser neuen literarischen Form der Darstellung z. T. an die Welt des höfischen Romans gebunden. Diese novellistische Verserzählung geht in Deutschland nicht über das 13. Jahrhundert zurück. Die Erzählungen der Kaiserchronik führen kein eigenständiges Dasein, sind nicht aus sich heraus deutbar, sondern erst aus ihrer Antithetik zum Tyrannen oder rex iustus und aus Bezügen zu andern episodischen Erzählungen der Dichtung, die nur aus dem Gesamtgefüge des Werks sichtbar werden. Die Crescentiaerzählung ist romanhafte Legende, die Erzählung von der inneren Entwicklung und Umkehr des Armen Heinrich ist legendenhafter Art, wie denn überhaupt die Nähe zur Legende für eine bestimmte Gruppe der Verserzählungen bestehen bleibt. Es gibt Erzählungen von ritterlicher Liebe und Treue ('Herzmäre', 'Frauentreue'), auf fromme Rührung und legendäre Vorbildlichkeit gestimmt, die durch beigegebene Lehre unterstützt werden kann, als fürchte man noch das Mißverständnis der für sich erzählten Begebenheit.

Subjektive Wahrnehmung, persönliches Miterleben bis in alle Einzelheiten, ob es der aus einem Romangeschehen genommenen Begebenheit oder einem Stück Wirklichkeit gilt, kann nun den Weg über das Allgemeine ersetzen, solang die Beziehung zum Ganzen des Lebens und der Welt gewahrt bleibt. So setzt sich Wernher, der Dichter des um die Jahrhundertmitte entstandenen Helmbrecht, durch Selbsterlebtes, mit eigenen Sinnen Wahrgenommenes



117. Petrus und die Magd. Westlettner des Naumburger Doms. 1250—60.

— *hie wil ich sagen waz mir geschach, daz ich mit mînen ougen sach* — von denen ab, die von *minne, gewin, grôzem guot*, und *hôhem muot* (Hauptthemen des höfischen Romans) erzählen, und wendet sich in der Schilderung der geckenhaften Tracht des Meiersohns, insonderheit der Haube, nicht nur gegen dessen Hinausstreben über den bäuerlichen Stand, sondern gleichzeitig gegen das Unerlebte langatmiger Beschreibung von Prunkstücken, die zum Stil des höfischen Romans gehört. Mag der Dichter diese doppelte Spitze gegen Höfisches und Bäuerliches zugleich mit der höfischen Dorfpoesie teilen, die Größe seiner Dichtung beruht gerade auf dem Unterschied, daß er die Welt des Bauern als Ganzes sieht und seine Worte sich nicht gegen den Bauern als solchen, sondern gegen sein Durchbrechen göttlicher Ordnung richten — *dîn ordenunge ist der pfluoc* —, daß er in der Not sozialer Lockerung und Unordnung helfen will, wo es Neidharts ästhetischem Spiel nur um die Würze des Spotts zu tun ist. Die Welt, die der alte Meier in seinem unerbittlichen Rechtsgefühl verkörpert, ist echt bäuerlich gesehen und empfunden. Auf der Darstellung des bäuerlichen Vaters, der den Sohn verstoßen muß, *swie im sîn herze krachte* (wenn auch sein Herz darüber brechen wollte), beruht recht eigentlich die Wirklichkeitsnähe dieser Dichtung. Sie bedarf nicht der angehängten Lehre, die nachträglich durch die Überlieferung erweitert und verwässert wurde. Das Ethos der Darstellung, aus dem hier die sittigende Wirkung unmittelbar entspringt, kann durch Verfeinerung und Verzierlichung der Form, der Menschen, der Gefühle, der Handlung, der Gegenstände so verflüchtigt werden, daß von der subjektiven Anteilnahme nur noch eine Sentimentalisierung des Stoffes übrigbleibt. Sublimierte Stilisierung, wie sie vor allem in der Nachfolge Meister Gottfrieds geübt und erreicht wird, befähigt in Erzählungen wie dem 'Rädlein' Johanns von Freiberg oder dem 'Häschen' auch Gewagtestes in unbeschwertes Spiel reiner Heiterkeit aufzulösen. Angefügte 'Lehre' ist nur noch Gerank, um fröhlichen Übermut auszuschwingen. Daß im ganzen Bereich der Verserzählung Erotisches und Sexuelles in mannigfacher Abwandlung eine solche Rolle spielt, wird einerseits aus Bezug zur Minne des höfischen Romans, ob Zustimmung, Skepsis oder Ablehnung, verständlich, anderseits,

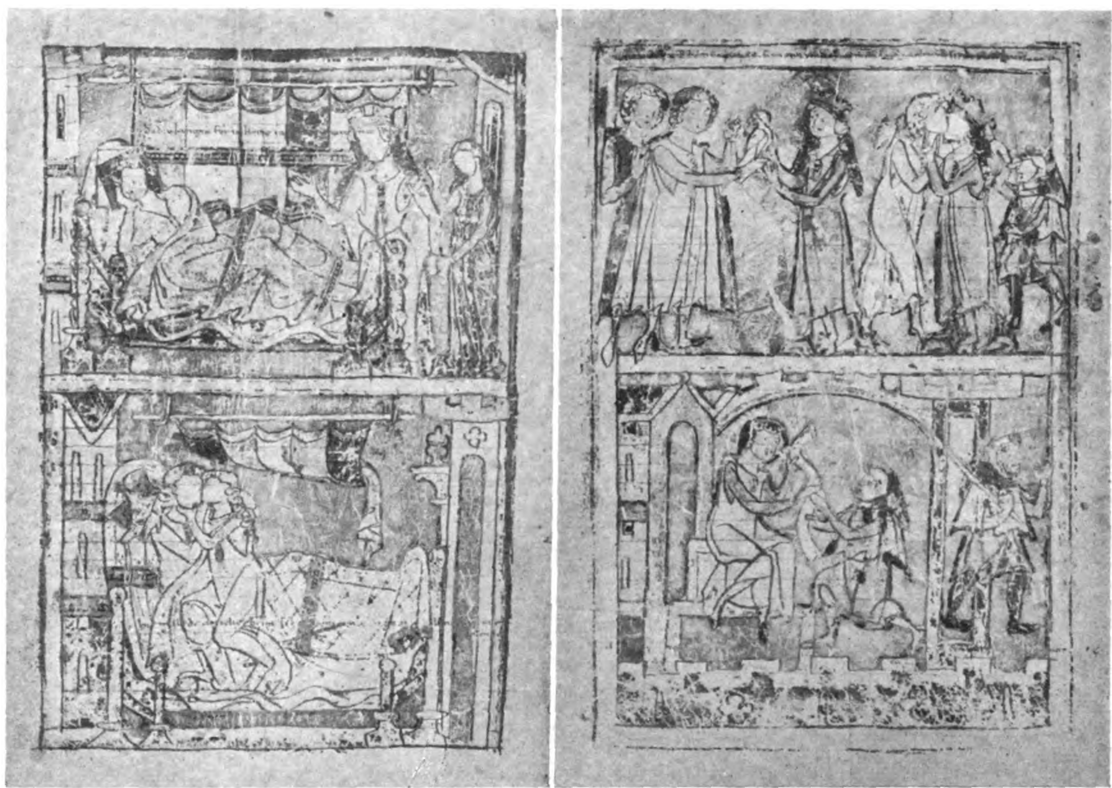


118. Kapitell mit Löwe am Paradies des Lübecker Doms. Um 1255. (Nach C. G. Heise, Fabelwelt des Mittelalters.)

zumal dort wo Eheliches berührt wird, aus der Beliebtheit des Motivs im überall verbreiteten volkstümlichen Erzählgut.

Wer die ganze Spannweite der Verserzählung in ihrer Polarität volkstümlicher und höfischer, weltlicher und legendärer Motive und Ansprüche, in der Mannigfaltigkeit ihrer Spielarten und Sageformen übersieht, den wird nicht wundernehmen, daß diese Gattung im Verlauf der Ausbreitung literarischer Dichtung über enge aristokratische Kreise in immer weitere Schichten, die man bürgerlich zu nennen pflegt, dem höfischen Roman gegenüber rasch an Geltung gewinnt und ihm künstlerisch bald den Rang abläuft. Individuelles, gefühlsmäßiges Erfassen und Durchdringen bedeutet für die Kleinerzählung gesteigertes, sinnfälliges Vergegenwärtigen eines von vornherein begrenzten, leicht übersehbaren Stücks Wirklichkeit, für die von einer Idee beherrschte Handlung des höfischen Romans Auflösung. Miterlebende Hingabe, liebevolles Sichversenken läuft in der Großerzählung Gefahr, über Einzelheiten des Stoffs und der Form die geistige Bewältigung des Ganzen, dessen Gefüge und Gliederung aus dem Auge zu verlieren, im Stoff zu ertrinken oder in Formspielerei auszuarten, beides Erscheinungen, die für die weitere Geschichte der epischen Dichtung, nicht nur des höfischen Romans, symptomatisch sind.

Den beiden durch Aufnahme der Bildung ihrer Zeit wie durch Umfang und Vielseitigkeit ihres Werkes über das zweite und dritte Viertel des 13. Jahrhunderts hinaus repräsentativen Dichtern Rudolf von Ems (gest. 1254) und Konrad von Würzburg (gest. 1287) ist das künstlerisch Reifste in der Verserzählung gelungen. Der Vorarlberger Rudolf von Ems, Ministeriale der Grafen von Montfort, wird seine Bildung ähnlich wie Hartmann von Aue einer Klosterschule zu verdanken haben; nach seinen ersten Werken, dem Guten Gerhard, dem Barlaam und dem nicht überlieferten Eustachius tritt er in Beziehungen zum schwäbischen Adel und dadurch unmittelbar zum staufischen Hofe selbst. Alexander, Wilhelm von Orlens und Weltchronik sind in dieser neuen Umgebung entstanden, die Weltchronik im Auftrag Konrads IV., den er auf seiner Italienfahrt begleitete, als ihn der Tod ereilte. Die Nähe zum staufischen Hof mit seiner Fülle von Beziehungen auch literarischer Art weitete den Raum, ließ das herrscherliche Ideal seiner früheren Dichtungen nun an der Wirklichkeit messen, Wirklichkeit an höchster irdischer Stelle als Ausübung königlichen Amts wie als Vorbereitung zu diesem. Herrscherliche Demut, die der Kaiser Otto am Beispiel des ‘guten’ Gerhard lernt, der nicht um Gewinn



119. Amelie besucht den krank liegenden Wilhelm. Wilhelm erhält als Turnierpreis Sperber und Kuß und schickt Amelie einen Brief. Münchener Handschrift des Wilhelm von Orlens Cgm. 63. 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

oder weltliche Ehre, sondern aus frommem Herzen gottgegründeter Nächstenliebe handelt, — herrscherliche Demut, die Josaphat, als er dem Thron entsagt, vor allen andern Tugenden seinem Nachfolger ans Herz legt, kann in den aus der Wirklichkeit des staufischen Hofes gesehenen Alexander nicht hineingedeutet werden. Der gewaltsame Versuch, den heidnischen Welteroberer, dessen sich Gott als Werkzeug bedient, in seinem Streben nach Weltruhm und Ehre gleichzeitig als gottergebenen Herrscher hinzustellen, der seine Macht als Gottes Gnadengabe empfindet, bleibt auf halbem Weg des vorgefaßten Plans in der Uneinheitlichkeit des Erreichten stecken.

Wahrheitsgemäße Darstellung innerhalb einer Weltchronik, die schon damals in ferner Sicht aufgetaucht sein mag, hätte wesentlich anders ausgesehen. Denn trotz dem gelehrten Nebensinn, den das Wort *wârheit* in Rudolfs Kunstauffassung hat, ist für seinen mittelalterlichen Standort geschichtliche Wahrheit in erster Linie *wârheit* der göttlichen Weltführung. Die Rolle, die dem heidnischen Eroberer im göttlichen Heilsplan der Verwirklichung des Gottesreichs zugewiesen ist, hat präfigurativen Sinn. Für den mittelalterlichen Dichter und Geschichtsschreiber ist Alexanders Rittertum und Herrschertum von ebenso bedingter Vorbildlichkeit wie die Helden vor Troja, wie der *ungetriuwe, minnesâlege Eneas*, der selbst in den frei ersonnenen Szenen um Lavinia nicht als vollkommener Frauenritter erscheint. Daß Rudolf seinem Alexander Frauendienst abspricht, ist mittelalterliche Geschichtsauffassung, die antikes Rittertum anerkennt, aber im Hinblick auf mittelalterliche Erfüllung nur bedingt anerkennt

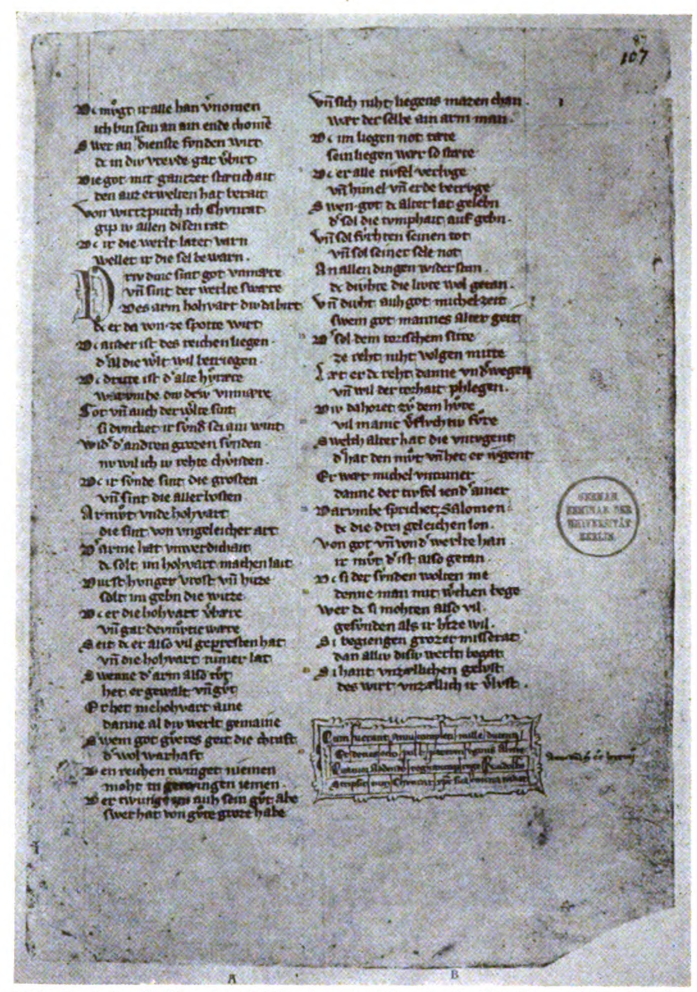


120. Schwertleite Wilhelms; ritterliche Gesellschaft zu Pferde. Münchener Handschrift des Wilhelm von Orlens.

und sich darin nun durch Studium von Geschichtsquellen bestärken läßt. Der königliche Auftrag der Weltchronik, die mit dem Tode König Salomos abbricht, hätte Gelegenheit gegeben, die Gestalt Alexanders durch Bezogenheit zu vollkommeneren und unvollkommeneren Herrschern eindeutig zu umreißen. Daß Rudolf an dem Herrscherideal christlicher Demut festhält, zeigt sein Wilhelm von Orlens, der nach einem einseitig auf Weltehre gerichteten Ritterleben fromme Regentschaft übt nach der Lehre seines Pflegevaters Jofrit, der selbst entsagt, um als Gottesritter im Kampf gegen das Heidentum zu sterben. So sehr dem Dichter die Idee gottgerichteten Herrschertums auch hier am Herzen liegt, so laut er sie unmittelbar verkündet, so wenig wird der Wandel zu herrscherlicher Frömmigkeit dargestellt und die vorausgehnde Doppelhandlung der Bewährung des Ritters sowohl wie der Liebenden im Hinblick auf dies Ziel zu innerer Einheit verbunden. Was in der leicht übersehbaren Verserzählung des Guten Gerhard gelingt, die bei aller Welthaltigkeit der Darstellung und bei aller Betonung irdischer Pflichterfüllung den religiös ethischen Sinn der Dichtung dauernd gegenwärtig hält, das versagt hier gegenüber dem weltlicheren Bereich und dem größeren Umfang des Romans. Über der Hingabe an Einzelheiten des Geschehens, über der kausalen Verknüpfung der Ereignisse untereinander und Angabe von Zeitverläufen, über der Freude am Gegenständlichen kommt es nicht mehr zur inneren Bewältigung des Ganzen. Die höfische Idee, der die Dichtung der Großen Gestalt gab, wird vom Epigonen abstrahiert, um nebenher verkündet zu werden. Der selbständige Wert dieser Verkündung zeigt sich in einer an der Sprache Gottfrieds herausgebildeten, rhetorisch geschmückten Ausdrucksweise, die sich vom einfacheren Ton der Erzählung abhebt, dessen Sachlichkeit im Wilhelm von Orlens oft genug

zu trockenem Bericht erkaltet. Im Wilhelm sind diese prunkvollen Einlagen zur Manier erstarrt, nicht mehr wie in Rudolfs früheren Dichtungen durch innere Anteilnahme bedingt.

Beruht die einzigartige Verbreitung der Weltchronik Rudolfs auf dem durch gelehrte Studien gewonnenen Bildungsstoff, so ist die starke Wirkung Konrads von Würzburg ganz und gar in der dichterischen Form beschlossen. In der Tat ist es die virtuose Handhabung der Sprache und des Verses, wodurch dieser Dichter fränkischer Herkunft, von der Teilnahme vornehmer bürgerlicher, auch geistlicher Kreise in Straßburg und Basel getragen, die höfische Welt der Vergangenheit heraufbeschwört. Als Wirkung seiner Kunst steht ihm der Zauber des Klanglichen vor der Förderung dichterischer Eloquenz. Darin liegt ein ursprüngliches sinnliches Verhältnis zur Sprache, das ihn näher als Rudolf mit Gottfried verbindet. Der Vers ist glatter geworden, das Spiel gedämpfter. Wie der Satzton immer leiser gegen das Auf und Ab des Sprechverses anschlägt, das ist eine letzte Stufe des in der Kunst um 1200 Angelegten, eine äußerste Näherung an den Jambus des welschen Vorbildes kurz vor dem Umschlag. Die Ausdrucksfähigkeit des höfischen Verses um 1200 ist nicht verloren, aber weiter geschwächt. Durch die geheimen Reize einer durch vermehrte Kunstregeln gemeisterten Schall- und Sprachgebärde wird des Dichters eigner Vortrag seine Hörer unwiderstehlich in das Beherrschte der Vergangenheit höfischer Welt hineingezogen haben.



121. Letzte Seite der Münchener Handschrift Cgm. 16 mit den Schlußzeilen von Konrads ‚Der Welt Lohn'. 1284.

Was über dem einseitigen Streben nach Glättung des Verses die Sprache an Ausdruck einbüßt, geht Hand in Hand mit dem Verlust an Gehalt. Dichte des Sinns und Fülle des Bezugs schwinden, wodurch Wort und Satz dem Zustand künftiger Sprachstufe, der mehr von der Form zweckhafter Mitteilung beherrscht wird, merkwürdig nahe gekommen scheint. Denkt man — bei aller Verschiedenheit der Gattungen — vom Herzmäre zu Gottfrieds Tristan, von Der Welt Lohn zu Hartmanns Armem Heinrich: wieviel Hintergründiges sprachlicher Bedeutung ging verloren, dessen tieferes Verständnis an enge Kreise der höfischen Gesellschaft gebunden war. Planere Eindeutigkeit ermöglicht der Dichtung von vornherein breitere Aufnahme: Die Versnovellen, mit denen das epische Werk Konrads beginnt, wurden ebenso wie



122. Fürst der Welt und törichte Jungfrauen vom rechten Portal der Westfassade des Straßburger Münsters. Ende des 13. Jahrhunderts.

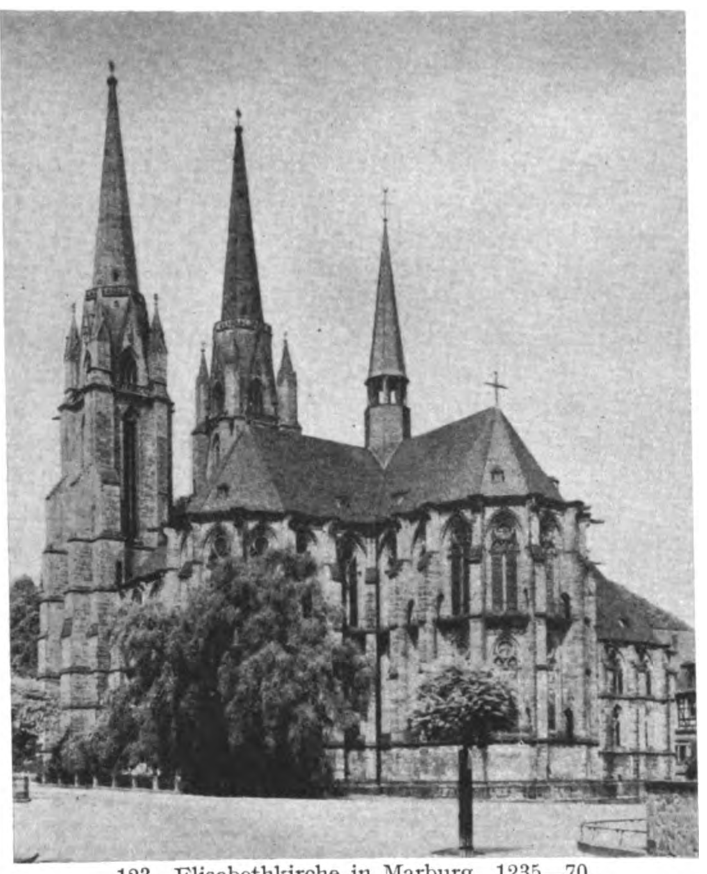
die dann folgenden Legenden in Einzelausgaben verbreitet. Mag auch gerade die Vielseitigkeit der Stoffe vom Legendenhaften, Höfischen bis zum Schwankartigen, die Konrad mit gleicher Könnerschaft zu der ihm eigentümlichen Art der Novelle erhebt, Nachfrage und Beliebtheit dieser Gattung gesteigert haben, so lehrt doch der Weg zur Legende (Silvester, Alexius, Pantaleon), daß der Untergrund der Frömmigkeit, auf dem sich Konrads dichterische Welt des Höfischen erhebt, nicht übersehen werden darf und daß Konrad ebenso wie Rudolf in der Verbindung von Höfischem und Legendärem sein Bestes gab. Auch die umfangreichere höfische Erzählung der Freundschaft von Engelhard und Dietrich, in der Konrads Erzählkunst gleichsam sich selbst auf ihrem Höhepunkt feiert, ist ohne den Anteil der Legende nicht zu verstehen. Dietrich erfährt von der Möglichkeit seiner Rettung nicht wie der Arme Heinrich auf dem Weg über den Arzt, sondern unmittelbar durch die göttliche Botschaft des Engels. Daß Gott das Opfer der Kinder auferlegt, die als Märtyrer die himmlische Seligkeit erwerben, vermag diese schwerste Treuprobe Engelhards allein zu motivieren und dem Hörer erträglich zu machen. Denn sobald dieser den Boden naiven Legendenglaubens verläßt und das Opfer nicht als Gehorsam gegen Gott, sondern primär aus dem menschlichen Motiv der Freundestreue empfindet, wozu die Intention der höfischen Dichtung mit ihren sich steigernden Treu-

proben Anlaß gab, kann er eine solche Handlung nur als Selbstopfer, wie im Armen Heinrich, aber nicht an anderen vollzogen billigen. Hartmann hätte das Motiv nicht in dieser Form aufgenommen, weil bei ihm der Anspruch des Höfischen selbständiger und von sich aus im Religiös-Sittlichen begründet ist. Wenn schon der Standpunkt höfischer Sittlichkeit gegenüber Engelhards Feigheit und Betrug, zu dem Gott, 'der sich auf *triuwe* versteht und die *wârheit* liebt', seine Zustimmung gibt, Geltung heischt, weil Anlage und Kunst der Gottfriedschen Dichtung fehlen, der Leidenschaft der Minne gegenüber das Moralische zum Schweigen zu bringen, so erreicht von der Legende her gesehen die Frömmigkeit naiven Wunderglaubens hier einen Grad subjektivistischer Auflösung und in der Anpassung an die Gelegenheit eine Äußerlichkeit, daß man sich schwer vorstellen kann, wie weit gefühlvolle Rührseligkeit, Glätte schöner Form und Kunst des Erzählens über den Mangel an Innerlichkeit hinwegzutäuschen vermochte. Demgegenüber, daß das Wunder der Heilung bei Hartmann durch den sittlichen Wandel, bei Konrad, der weder die Schuld des Betrugs noch die Strafe des Aussatzes anerkennt, durch die Magie des Blutbestreichens bedingt ist, tritt der oft hervorgehobene Unterschied, daß Konrad die Krankheit des Aussatzes beschreibt, als wenig belangvoll zurück, zumal Hartmann im Gregorius einer ähnlichen Beschreibung körperlichen Elends nicht ausweicht. Wenn die Schilderung der Schönheit Engeltruts, die an innerer Beseelung hinter ihrem Vorbild Isolde zurückbleibt, durch das lebhafte Empfinden äußerer plastischer Erscheinung in der Bewegtheit des Faltengewoges überrascht, so fühlen wir bei Konrad Abhängigkeit von bildkünstlerischer Form im Spiel, wo Gottfried mit rein dichterischen Mitteln ganz von innen her gestaltet.

Die auch sonst spürbare Nähe zur Bildkunst vermag die Vermutung zu stützen, Konrad habe das hymnische Preisgedicht der sogenannten Goldenen Schmiede, um den Baueifer am Straßburger Münster zu beleben, gleichsam im Wettstreit mit der Architektur zu Ehren der Gottesmutter geschaffen. Konrad fügt Bild an Bild von geheimnisvoller Unausschöpflichkeit, wie sie der Schatz der Mariensymbolik bot, in endloser Folge, schwelgt in Variationen und Modulationen einer überschwänglichen Wortkunst, die hier wie in seinem religiösen Leich im Dienst göttlicher Verehrung ihren Höhepunkt erreicht. Aber auf dem reichen Hintergrund der Mariendichtung jener Zeit, die wohl das Innerlichste und Beseelteste damaliger Lyrik in sich birgt — läßt doch die lyrische Marienklage das Bild der Mutter mit dem toten Sohn im Schoß als bedeutsamste Bildschöpfung deutscher Gotik mit heranreifen —, bedeutet Konrads Verselbständigung der Form ein hohes Maß an Verflachung religiösen Gehalts. Während sich etwa das Niederrheinische Marienlob auf den objektiven dogmatischen Gegebenheiten der regina angelorum, der regina coeli in ihrer Unvergleichlichkeit den himmlischen Ordnungen der Engel und Menschen gegenüber in durchgehnder Steigerung aufbaut, fehlt der Goldenen Schmiede, die sich des nämlichen Vorrats theologischer Bilder bedient, ein geistiger Baugedanke. Die durch die Kunstmittel der Häufung und der gebrochenen Reime bewirkte, bis zum Ende der Dichtung ununterbrochene Bewegung wird häufig genug nicht durch die symbolische Bedeutung, sondern durch die sinnliche Erscheinung der Bilder oder auch durch Reimklänge geleitet. Nicht allein die Kunst als solche, die souveräne Beherrschung ihrer Mittel, der Wortwahl, der seltenen Reime usw., sondern auch die damit zusammenhängende Subjektivierung des Gehalts, der Frömmigkeit, wie sie dem Zuge der Zeit entsprach, macht die Wirkung und Verbreitung des Werks verständlich, daß es nach Konrad kaum eine Mariendichtung gibt, auf die es nicht gewirkt hätte.

Unter den Romanen größeren Ausmaßes fehlt es dem Partonopier, den sich der Dichter

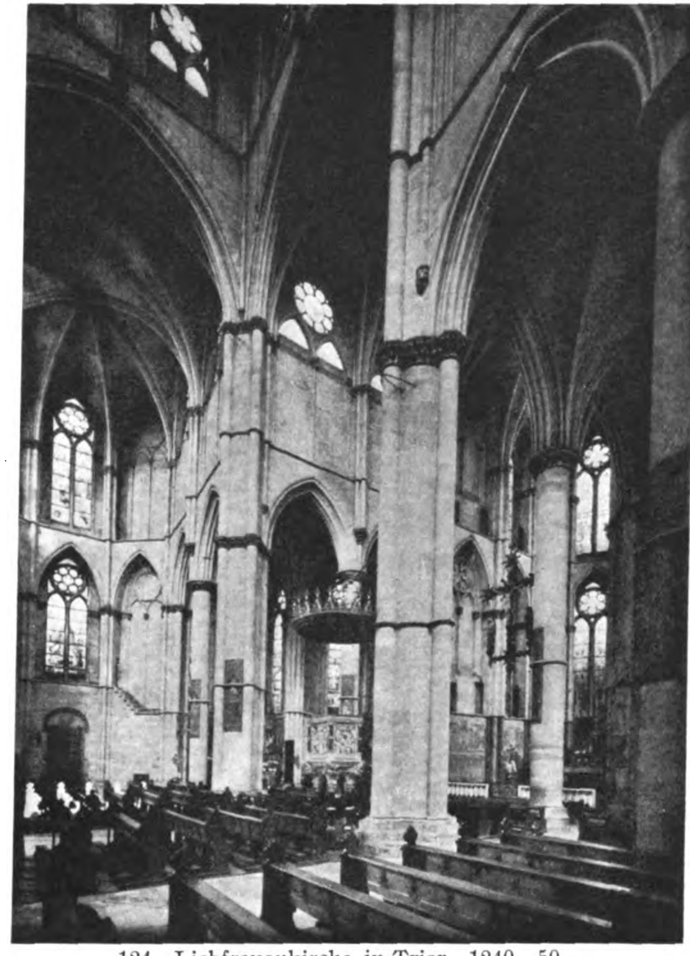



123. Elisabethkirche in Marburg. 1235—70.

abschnittweise übersetzen ließ, an Überblick. In seinem Dank an den Übersetzer Heinrich Marschant wird Kenntnis der französischen Sprache als besondere Leistung angerechnet. Wie anders ist das bei Hartmann, Wolfram, Gottfried und ihren Zeitgenossen, die ihre selbverständliche souveräne Beherrschung des Französischen, die einfach zur ritterlichen Bildung gehört, garnicht der Erwähnung wert erachten. Dem Partonopier und dem unvollendeten Trojanerkrieg wurde die Bauform ihrer französischen Quellen belassen, obwohl sie ein Jahrhundert und mehr zurücklagen. Da der Dichter Sitten, Bräuche, Geräte nicht immer dem Höfisch-Ritterlichen seiner Zeit anverwandelte, sondern Antikes wie aus der Zeit der französischen Quellen Stammendes bestehen ließ, entsteht die Frage, wieweit dadurch beabsichtigt wurde, dem antiken Stoff das Kolorit vergangener Kultur zu geben.

Durch das Werk Rudolfs und Konrads, durch den Umfang sowohl wie durch den Rang ihres Werks, sind Maßstäbe gegeben, nach denen andere Dichtungen ihrer Zeit gemessen werden können. Bezeichnend, daß der ritterliche Artusroman, in dem schon die Zeitgenossen Hartmanns und Wolframs im Grunde genommen versagen, ihrem Werke fehlt. Ein Sonderfall in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist die Schionatulandererzählung des Jüngeren Titurel, einer bairischen Dichtung um 1270. Sie ist so sehr Fortsetzung und Nachahmung Wolframs, daß dessen unvollendete Dichtung eingefügt werden konnte und dem Dichter, der als Wolfram spricht, diese Autorschaft geglaubt wurde. Mochte er auch am Schluß der Dichtung seinen wirklichen Namen Albrecht nennen, es hat nicht verhindert, daß der Jüngere Titurel als Werk Wolframs hingenommen wurde. Ja, der Ruhm Wolframs im späteren Mittelalter gründet sich recht eigentlich auf den vielgelesenen und in frühem Druck (1477) erschienenen Titurel, dessen dunkle Sprache geheimnisvoller Andeutung die tiefsinnige Weisheit des großen Laiendichters am reinsten zu verkörpern schien. Die Schionatulanderhandlung, von Wolframs Glauben an die Ideale der Artus- und Gralwelt getragen, ist rastloses Streben nach hohem ritterlichem Ziel in dreifach gestufter Entwicklung. Schionatulanders Taten und Opfer im Dienst Sigunes, von Gahmuret- und Parzivalhandlung eingefaßt und von der Geschichte des Grals und Gralgeschlechtes umrahmt, sind Bezogenheit von Artus- und Gralwelt, insofern die Gralwelt der *triuwe* durch Sigune, die Artuswelt der *êre* durch Schionatulander vertreten wird. Daß Schionatulander nach seinem Tode durch nie endende Klage Sigunes in Wort und

Gebärde gleichsam in den Schoß des Gralgeschlechtes hineingenommen wird, ist höchste Bestätigung seiner Heldenlaufbahn und Verklärung reiner jungfräulicher Liebe. Signune beklagt in ihrer Klause den Tod Schionatulanders und den Tod Christi: *Durch Schionatulander kom si von êrst in riwe. Jêsus Crist der ander, des tôt den klagte sie mit ganzer triwe.* Als sie stirbt, tragen Engel ihre Seele ins Fegfeuer. Die Wendung der religiös ritterlichen Idee des Grals und seiner Hüter ins Geistliche — Parzival wird Nachfolger des Priesters Johannes — hat auch das Wunschbild des Graltempels eingegeben. Typologischer Bezug zur Gottesstadt des himmlischen Jerusalems und zum Salomonischen Tempel sowie tropologische Deutung auf das menschliche Gehäuse der Seele, mit der Gott sich vereint und Wohnung hält, weist auf theologisches Denken der Schriftexegese. Die Vision des Dichters, der den Graltempel aus dem lichtdurchstrahlten Gestein der apokalyptischen Stadt erbaut und damit, über künftige architektonische Entwicklung hinausgreifend, nicht nur das Gewände, sondern auch das Gewölbe in Licht und Glanz auflöst, nähert sich weiter dem ersehnten Antitypus der Erfüllung als die Architektur der Wirklichkeit. Gotisches Raumerleben, wie es sich in dem von Engeln durchschwebten, Überirdischem offenen Lichtgehäuse des Grals versinnlicht, wurzelt in mystischer Sehnsucht nach Schau und Versenkung. Wo das Geheimnis des Grals in der Fülle seiner Bezogenheiten oder Irrationales überhaupt berührt wird, ist die Dunkelheit des Stils mehr als Geheimtuerei oder prahlerischer Anspruch auf undurchsichtiges Wissen und Gelehrsamkeit, so sehr auch die Künstlichkeit der Ausdrucksweise durch die Fessel der Cäsurreime gesteigert und durch Vorliebe für Dreisilbigkeit klingender Kadenz verschnörkelt sein mag. Daß sich der überladene Prunk des Stils, verbunden mit feierlichem Pathos des Vortrags, gleichmäßig über das Ganze breitet, auch über nüchterne Aussage oder äußerliche Beschreibung, ist von Wolfram überkommenes Erbe (s. S. 181), mit dem ein bescheidenes Talent wuchert, das dem Stoffhunger der Zeit und ihrer Neigung zum Lehrhaften erliegt.



124. Liebfrauenkirche in Trier. 1240—50.

Verständnis für die Form des Artusromans zeigt noch der etwa gleichzeitige Pleier im bairischen Südosten. Im Garel vom blühenden Tal sind im Gegensatz zu seinem Vorbild, dem Daniel des Stricker, beide Haupthandlungen einander untergeordnet und die Teil-

handlungen ideell verbunden. Freilich geht die Idee ritterlicher Vervollkommnung wie schon im Wigalois Wirnts nicht auf Sittliches, sondern auf äußere Fähigkeiten. Dem hildesheimschen Ritter Berthold von Holle — als Niederdeutscher muß er zur hochdeutschen Dichtersprache greifen — gelingt es noch im Crane, den er gleich nach der Jahrhundertmitte im Auftrag Johanns von Braunschweig verfaßt, die Handlung eines ritterlichen Abenteuerromans mit einer sittlichen Idee zu durchdringen, wenn auch die Komposition auf die Treue (Liebes-, Mannen-, Freundestreue) der Nebenpersonen ausgerichtet ist. Um dem 1255 gedichteten Frauendienst Ulrichs von Lichtenstein in diesem Zusammenhang (s. S. 266f.) gerecht zu werden, muß man bedenken, daß die Idee der Dichtung auf dem Weg ihrer buchstäblichen Verwirklichung im Leben an dem Unmeßbaren von Phantasie und irdischer Wirklichkeit Schaden leiden mußte. — Wichtig ist, daß bei der Auflösung des Abenteuerromans in Geschehnisreihen — deren Wirkung durch Gegenständlichkeit wohl am eindrucksvollsten in den nicht mehr von liturgischer, sondern geschichtlicher Auffassung beherrschten Szenen des geistlichen Spiels entgegentritt — Sagen-, Märchen- und Legendenmotive eindringen, die für weitere Kreise, die nicht abstrakt denken und fühlen, noch die Kraft der Vision und des Symbols besitzen. Was bei dieser Umbildung, in der sich ritterliche und heldenepische Abenteuergeschichten aufs engste berühren (s. S. 217), als frühe, durch spätere dichterische Entwicklung bestätigte Regung eines neuen Lebens- und Kunstgefühls hinzunehmen ist, wie etwa gesteigerte Spannung des Geschehens durch reichere Stofflichkeit und größere Nähe zu gegenständlicher Wirklichkeit oder intensivere Vergegenwärtigung durch Drastik der Darstellung usw., kann nicht an Wucherungen unkünstlerischer Machwerke, die uns auch aus dem Mittelalter und nicht nur aus Zeiten kultureller Auflösung überliefert sind, entschieden werden. Der Versuch, dem Abenteuerroman durch Prosaform nach französischem Vorbild neue Reize abzugewinnen, der der Übertragung des Lanzelot (um 1225) vorgeschwebt haben mag, blieb ohne Nachfolge.

Mehr Erfolg hatte literarische Prosa auf dem Gebiet der Geschichtsdichtung, in der neben der Gattung der 'Chronik' (Weltchronik s. S. 95f.), die Stammes- und Volksgeschichte der 'Historie' und die Gegenwartsdarstellung der 'Annales' stärker hervortritt. Örtliche oder zeitliche Nähe der Geschehnisse zwingt die Darstellung zu gegenständlicherer Wirklichkeit. Wirklichkeitssinn, dem die höfische Idealisierung widerstrebte, mußte das bereitliegende Mittel der höfischen Formel und des höfischen Verses aufgeben. Das geschah zunächst in Niederdeutschland. Die Sächsische Weltchronik Eikes von Repgow (um 1225) ist das erste Geschichtswerk in deutscher (niederdeutscher, hochdeutsch gefärbter) Prosa. Die niederdeutsche Prosa seines Sachsenspiegels, dem Eike eine lateinische Aufzeichnung des mündlich überlieferten Rechts vorausgehn ließ, hat den Schritt vorbereitet. So sehr der Sachsenspiegel als vorbildliche Rechtsaufzeichnung nach Oberdeutschland hinüberwirkte, die Geschichtsprosa des 'Buches der Könige alter und niuwer ê' (nach 1270) blieb zunächst vereinzelt. Die umfangreichen Werke des Wieners Jansen Enikel und des Steirers Ottokar vor und nach 1300 sind in Versen geschrieben.

Während der Abenteuerroman weiter existiert und vorerst zum Schema erkaltet, lebt der höfische Liebesroman als wandlungsfähige Form weiter, nicht nur von Rudolf und Konrad, sondern auch von andern Dichtern von Rang gepflegt. Der Alemanne Konrad Fleck greift im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts von der höheren Lage Hartmannscher Kunst noch einmal zu der Erzählung der Kinderliebe Flore und Blanscheflur, mit der in frühhöfischer Zeit ein Dichter des deutschen Nordwestens bekannt gemacht hatte. Das Vorspiel,



das die Geschichte, in der Blumen eine solche Rolle spielen, in einem blühenden Frühlingsgarten von einer vornehmen Dame einer höfischen Gesellschaft erzählen läßt, wurde erst vom deutschen Dichter auf den lyrischen Ton der dann folgenden Erzählung abgestimmt. Die sittliche Idee treuen Ausharrens der Liebenden trotz Leiden der Trennung und Gefahren wird als von Anfang an vorhandenes, gleichbleibend vorbildliches Verhalten dargestellt, nicht wie im Tristan als zunehmendes Einswerden oder inneres Wachsen in der Liebe. Diese Minne ist nicht Wechsel von Trennung und Wiedervereinigung bis zum Tod, sondern wie in Rudolfs Wilhelm von Orlens — freilich hier in von Stufe zu Stufe gesteigerter Form — unwandelbare Treue, die in dauernder Vereinigung der Ehe ihren Höhepunkt findet. Minne nicht um ihrer selbst willen, die Tristan und Isolde zu immer tieferem Einswerden gleichgewichtig nebeneinander stellt, sondern als Weg zu einem letzten Ziel, der in der Darstellung Blanscheflur hinter Flore, Amelie hinter Wilhelm zurücktreten läßt. Da Konrad, wie wir durch Rudolf von Ems wissen, den Cligés Chrestiens übertrug, der aus einer gegensätzlichen Minneauffassung zum Tristan entstand (s. S. 150), könnte man vermuten, ob nicht der Flore dem Tristan eine andere Art des Liebesromans gegenüberstellen sollte. Daß der 'berufsmäßige Fortsetzer' Ulrich von Türheim einen Clîes und Tristan nebeneinander verfaßte bzw. zu Ende führte, darf man nicht dagegen halten. Wenn diesem Versemacher die Vollendung von Gottfrieds Tristan auf Grund der Eilhardschen Dichtung übertragen wird, so ist das im Hinblick auf den Kunstverstand von Gönner und Publikum von 1230 ebenso aufschlußreich wie die Tatsache, daß trotz Gottfried Eilhard in einer glättenden Bearbeitung weiterlebt und dann noch in die Prosa überging. Heinrich von Freiberg, der am Ende des Jahrhunderts Gottfrieds Werk noch einmal zu Ende dichtet, ist seiner Aufgabe wenigstens formal gewachsen.

Was der höfische Abenteuerroman an ethischem Gehalt verliert, rettet sich in die ritterliche Legende, die im Werk Hartmanns und Wolframs mit enthalten war, nicht wie Chrestiens 'Wilhelm von England' Geistliches in Weltliches auflösend und verflüchtigend, sondern Weltlich-Ritterliches religiös durchdringend und dadurch dessen Wert erhöhend. Denn so wenig Hartmann den entsagenden Schluß der Heidelberger Handschrift des Armen Heinrich gebilligt hätte, so wenig mutete Wolfram seinem hl. Ritter Willehalm ein Mönchsleben zu. Daß es in der Fortsetzung Ulrichs von Türheim geschah, indem man der Neigung der Zeit zu stofflicher Aufschwellung, biographischer Abrundung, oder wie das sonst genannt werden mag, entgegenkam, liegt darin begründet, daß der Glaube an die Vereinbarkeit von Gott und Welt als Heiligung ritterlicher vita activa, von Wolfram im Parzivalroman wie in der Willehalmlegende dargestellt, ins Wanken geriet, so oft und laut sie auch weiter in überkommener Formel verkündet wurde. Statt aus späteren Fortsetzungen auf nicht ausgeführte Absichten früherer Dichter zu schließen, gilt es umgekehrt, dichterische Fortsetzungen aus gewandelter Anschauung der Zeit zu deuten, das durch sie bedingte Fortleben einer Dichtung nicht auf Sprachliches zu beschränken. Der bürgerliche Ulrich von dem Türlin, der erste epische Dichter, der sich *meister* nennt, fügt eine Ottokar von Böhmen gewidmete Vorgeschichte des Willehalm hinzu, die Andeutungen Wolframs, die dessen Darstellung durch Bezüge zu früherem Geschehen verdichten, als Nacheinander zusammenhängenden Geschehens ausbreitet.

Die innere Nähe von Ritterroman und Ritterlegende, wie sie in Wolframs Parzival und Willehalm durch harmonischen Ausgleich von Göttlichem und Weltlichem besteht, wurde nicht wieder erreicht. Wo religiöse Durchdringung des Irdischen ernstlich erstrebt wurde, neigte es zu geistlichem Übergewicht. Eingreifen des Übernatürlichen wandelte irdisches Geschehen in Wunder, ließ irdisches Handeln in Weltverneinung umschlagen. Göttliches und



125. Anfang der 'Kindheit Jesu' Konrads von Fussesbrunnen. Berliner Handschrift Germ. fol. 1021. 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Weltliches geraten in immer stärkere Spannung. In der wohl für den Markgrafen Hermann V. von Baden (gest. 1242) gedichteten Guten Frau stehn höfisches Wunschleben und erniedrigendes Bettlerleben allzu selbständig einander gegenüber. Der Maßstab des Armen Heinrich läßt bewußt werden, wie sehr es hier der Darstellung höfischen Lebens an weiser Beschränkung, der weltentsagenden Askese an religiöser Erfülltheit mangelt. Das ursprünglich der Eustachiuslegende eigene Motiv hat im Wilhelm von Wenden, mit dem Ulrich von Eschenbach im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts seinem Gönner Wenzel II. und dessen Gemahlin Guta huldigt, seine Frömmigkeit bewahrt: Wilhelm verläßt sein Reich um 'Christ' zu suchen, dessen Name, seit er ihn von Pilgern hörte, ihn mit Unruhe erfüllt, die er erst in Jerusalem zu stillen vermag. — In Mai und Beaflor führt Gott die Heldin durch Unglück und Nachstellungen, die schon dem Kinde drohen und nach ihrer Heirat durch Verleumdung ihren Höhepunkt erreichen, wunderbar hindurch. In Geduld und Demut erträgt die 'engelmäßige' Frau ihr Leiden. Und da auch Graf Mai gleichbleibend vorbildlich gemeint ist — herrscherliche Demut verkünden all diese Erzählungen (s. S. 288f.) —, so braucht weder Beaflors Frömmigkeit seinem Handeln den Anstoß zu geben, noch bedeutet seine Sühne nach dem Muttermord inneren Wandel und Entwicklung. Der Aufbau des legendenhaften Romans beruht auf der äußeren Steigerung der Treuproben.

Auf dem Gebiet der Legende selbst stellt Reinbot von Durne in den dreißiger Jahren neben den Willehalm Wolframs den Ritter Georg. Aber so sehr sich Reinbot in Parallele zu Wolfram fühlt, so bedeutet doch schon die ihm von Otto II. von Baiern gestellte Aufgabe dem Willehalm-Auftrag des Landgrafen von Thüringen gegenüber eine Vergeistlichung des ritterlichen Heiligenbildes. In Georgs Bewährung müssen ritterliche Kämpfe gegen die Heiden hinter seinem Martyrium ganz zurücktreten. Georg ist Heiliger durch sein Martyrium. Und so weit auch religiöse Subjektivität, private Andacht und Frömmigkeit in ihrem Verlangen nach vertraulicher Nähe zum Heiligen und in ihrer Teilnahme an seinem irdischen Wandel die Legende dem Weltlichen öffnete, Höfisches und Geistliches stehn hier nebeneinander, gehn nicht ineinander auf. Das ist wegen ihres allgemein menschlichen Inhalts sehr viel leichter möglich bei den Legenden, die über das Leben Christi weiteres Licht zu breiten trachten und vor allem auf gefühlvolles Nachempfinden angewiesen sind. Der niederösterreichische Konrad von Fussesbrunnen erzählt im zweiten Jahrzehnt das apokryphe Kindheits-



126. Tod Mariä vom Südostportal des Straßburger Münsters. **1240—50.**

evangelium im Stil Hartmanns, paßt es auch in der Auswahl des Stofflichen dem Höfischen an. Daß er die Rolle Josephs hebt und sie im Vergleich zu andern Darstellungen etwa der eine Generation vorausliegenden des Priesters Wernher nicht ins Täppische, Komische entgleiten läßt, ist nicht nur im Höfischen, sondern auch in der Frömmigkeit der Zeit, in der Andacht zur hl. Sippe begründet. So sehr einzelne Szenen der Flucht nach Ägypten in höfischem Zeremoniell aufgehn und, das Erzähltalent des Dichters bekundend, zur selbständigen Idylle werden können, so bleibt das Mysterium der Geburt in das Lichtwunder der apokryphen Quelle gehüllt, von der Auflösung in beobachtete äußere Einzelheiten unberührt. Durch den schwäbischen Geistlichen Konrad von Heimesfurt wird (um 1225) die apokryphe Legende der Himmelfahrt Mariae noch mehr zur Legende vom lieblich schönen Tod: *den geist si schône von ir lie* —, der seine Schrecken verloren hat, so daß an der Bahre eine höfische Schönheitsschilderung mit Aufzählen der einzelnen Körperteile möglich ist. Der göttliche Sohn kommt wiederholt, um die Todesangst der Sterbenden zu lindern, er trägt das gleiche schneeweiße Gewand, das vorher der Engel Maria brachte. Der Himmelsbräutigam verlangt nach ihrer Schönheit, seinen himmlischen Thron mit ihr zu zieren. Daß diese Legende außer der Gottesmutter auch Johannes in körperlicher Nähe zu Christus sieht, in dem von der Mystik so geliebten Bilde des an der Brust Jesu ruhenden Lieblingsjüngers — *dich einen er zuo im gevie unt druht*



127. Grablegung. Psalterium aus Bonmont. Mittelrheinisch, Mitte des 13. Jahrhunderts.

dich an die brust sîn. dô wart diu grôze liebe schîn die er dir truog und iemer treit, dâ trunke du die wîsheit ûz sînes herzen brunnen —, macht sie der persönlichen Andacht und Frömmigkeit jener Zeit besonders anziehend. Das Verlangen nach Vereinigung mit Gott und den Heiligen, das an den menschlichen Beziehungen von Christus zu Maria und Johannes Nahrung findet — mag das Nachempfinden dieser Beziehungen durch höfische Kunst noch so verfeinert sein —, bleibt hier ebenso im Realen stecken wie in volkstümlicheren Formen der Legende, die sich mit einfacheren Darstellungsmitteln an weitere Kreise wenden.

Maria wird jetzt (s. S. 123) in allen Gattungen der Dichtung gefeiert, in so großer Fülle auf geistlichem und weltlichem Gebiet sie vorliegen und je nach Wahl das Maß der Kunst, der realistischen Vergegenwärtigung, der sublimierenden Vergeistigung, aber auch der Frömmigkeit mitbestimmen. Daß innerhalb des Epischen nicht die in Anlehnung an die Vita beate virginis Marie et Salvatoris rhythmica aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts entstehenden Marienleben, sondern die anspruchloseren Legenden von Marienwundern, wie sie am Ende des Jahrhunderts dem Marienleben des Passionals eingefügt sind, durch die einfach klare Linie ihres Erzählens zu wahren Kostbarkeiten werden, kann bei der Beliebtheit und künstlerischen Beherrschung der kleinen Verserzählung in jener Zeit nicht überraschen. Das ostmitteldeutsche Passional, das auf die kurz zuvor entstandene Legenda aurea des Jacobus a Voragine zurückgeht und mit dem vom gleichen Verfasser gedichteten Väterbuch die wichtigsten Heiligenlegenden (s. S. 23) umfaßt, überragt an künstlerischem und geistigem Rang die Legendendichtung der Zeit ähnlich wie zwei Generationen vorher der Barlaam Rudolfs von Ems, der, die frühere Übertragung Bischof Ottos II. von Freising in den Schatten stellend, sich einer ungewöhnlichen Verbreitung erfreute und auch auf den Dichter des Passionals wirkte. Aber während der gelehrte Rudolf trotz dem geistlichen Auftrag des Zisterzienserabts Wido von Kappel auch im Barlaam höfisch fühlt und an höfisch exklusive Kreise denkt (s. S. 288f.), will der geistliche Dichter des Passionals allgemeinverständlich sprechen, ohne Prunk und Gelehrsamkeit. So wenig er künstliche Umschreibungen einer überkommenen Stiltradition um ihrer selbst willen in lediglich ornamentaler Absicht verwendet, so wenig lassen sich seine



128. Kreuzigung mit dem hl. Franz und der hl. Clara. Aus einem Psalterium der Würzburg-Eichstätter Diözese. Um 1250.

lyrischen Einlagen mit den rhetorischen Prunkstellen Rudolfs vergleichen. Der Dichter des Passionals stellt *zuht* und *mâze* höfischer Sprache in den Dienst seiner seelsorgerischen Absicht: allzu Subjektives, Realistisches einer persönlichen Andacht zu dämpfen, um nicht über der Hingabe an Sinnfälliges, Vereinzeltes, Natürliches den Bezug zum Übernatürlichen, Göttlichen zu verlieren. Wohl müssen Leben und Lehre des Heilands hinter der Passion zurücktreten, aber die Szenen der Geißelung, Verspottung und Kreuzigung arten nirgends aus in Drastik und Übertreibung. Predigtartige Ermahnung, Bitte um Fürbitte, Gebet und Lobpreis leiten immer wieder zu Gott, der dem Heiligen Gnade erwies und im Heiligen verehrt wird. Auch die über alle Chöre der Engel und Heiligen erhabene Himmelskönigin strahlt nur den Glanz göttlicher Gnade aus: *swaz an dir ist liehter schîn, der ist von godes sunnen gar an dich gerunnen.* Die Frömmigkeit des Dichters, die sich mit der Frömmigkeit der Bettelorden, vor allem der Franziskaner, eins fühlt, bricht in der Franziskuslegende zu größerer Freiheit der Quelle gegenüber durch — *Franziscê wârer gotes knecht . . . ein burnende ummerinc ist dîner gûten brûdere leben, die mit ir lêre vride geben gotes brût, der cristenheit* — und drängt in der Legende der hl. Elisabeth als gegenwärtigster Verkörperung der großen religiösen Bewegung des Jahrhunderts über die Legende des Jacobus hinaus zu authentischerem Bericht. Daß trotz zunehmender Vorliebe der dichterischen Legende dieser Zeit für weibliche Heilige weder hier noch in selbständiger Dichtung ein gültigeres Bild der hl. Elisabeth entstand, liegt nicht nur am persönlichen Versagen des einzelnen Dichters, sondern an der Kraft des fortlebenden erdgebundenen Mythos ihrer Gestalt, an der Unmöglichkeit, diesen Mythos in der vorhandenen Legendenform einzufangen.

Passional und Väterbuch leiten die Deutschordensdichtung nicht nur ein, sondern bleiben hier unerreichtes Vorbild. Die 'Esther' ist dem Passional aufs engste verwandt; auch andere erzählende Dichtungen biblischer Stoffe, unter denen die alttestamentlichen (Makkabäer, Daniel, Hiob usw.) im Vordergrund stehn, zeigen sich abhängig. Die alttestamentlichen Gestalten und Geschehnisse werden in der Deutschordensdichtung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus demselben Geist des von Gott beauftragten Streiters im Kampf wider die Heiden erlebt

wie im Zeitalter des ersten und zweiten Kreuzzuges. Es ist der Geist göttlicher Rache und Vergeltung an den heidnischen Teufelsdienern, der auch das Rolandslied — noch in der Bearbeitung des Stricker — erfüllt, dem hier im Osten gleichsam seine Existenzbedingung zurückgegeben wird. Um das Passional zu ergänzen, dichtete der Ordensgeistliche Nicolaus von Jeroschin, der, an Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg geschult, die 1326 geschriebene lateinische Ordenschronik Peters von Dusberg überträgt, ein Leben des hl. Adalbert von Prag und der Hochmeister Luder von Braunschweig (1331—35), dem wir eine umfangreiche Reimbearbeitung der Makkabäer zuschreiben dürfen, eine nicht mehr erhaltene Barbaralegende, da beide Heilige im Ordensland besonders verehrt wurden.

Was kirchlich liturgischer Geist für die Legendensammlung des Passionals in dem festen Gefüge ihres Baues, in der Folge der Heiligen und ihrer Hinordnung auf Gott bei allem Durchdrungensein der Dichtung mit persönlicher Religiosität und Andacht bedeutet, kann die um 1240 gedichtete Legende des hl. Franz von Lamprecht von Regensburg zum Bewußtsein bringen, die die Vita des Thomas von Celano in das persönliche Leben des Dichters hineinzieht. Wiederholt bricht seine Sehnsucht durch nach der *wâren minne*, die im hl. Franz 'brannte' und die er an begnadeten Minderbrüdern wie Berthold von Regensburg, Johann Anglicus erlebt habe, ohne ihrer selbst schon teilhaftig zu sein. Er gedenkt auch der hl. Elisabeth, die, ein Leben franziskanischer Frömmigkeit lebend, irdisches Gut und Ehre für Gott dahingab. Die persönliche Aussprache des mittelalterlichen Dichters, die im Sündenbewußtsein und -bekenntnis gründet und ursprünglich auf knappe Vor- und Nachworte beschränkt war, ist hier eng mit dem Inhalt der Dichtung verbunden und in sie hineingewachsen. Der 'Tochter Sion', in der Lamprecht nach seinem Eintritt in den Orden einen lateinischen Traktat ausweitet, liegt die Allegorese des Hohen Liedes von der minnenden Seele und ihrer bräutlichen Liebeseinigung mit Gott, ihrer himmlischen Vermählung zu Grunde: *diu hôhzît wart dâ sô grôz, daz sich der himel entslôz gegen des herzen kemenâten, dâ sie die brûtlouft inne hâten.* Wenn auch die Tugenden, vor allem die himmlischen, die zur Einswerdung führen, nicht so weit von ihrem göttlichen Ursprung gelöst sind, daß sie als kalte Abstraktionen und selbständige Allegorien empfunden werden, so ist doch die Sprache der höfischen Reimpaare zu wenig ursprünglich, um das an den Gestalten des hl. Bernhard und des hl. Franz entzündete Erlebnis ekstatischer Gottesminne zu überzeugendem Ausdruck zu bringen. Wie im Hohen Lied des Magdeburger Bürgers Brun von Schonebeck geht es auch bei Lamprecht erstlich um belehrende Unterweisung. Bezeichnend, daß er die *Mâze* Mutter und Herrin aller Tugenden nennt, deren auch die Kaiserin der Tugenden, die Minne, bedarf und daß, als er von der visionären Bewegung unter den Frauen in Brabant und Baiern spricht, er den Vorrang, den die Frauen in der 'Kunst' religiöser Ekstase vor den Männern haben, in deren Einfalt und Nachgiebigkeit begründet findet.

Mit den mystischen Offenbarungen, die damals die Begine Mechtild von Magdeburg erlebte und aufzeichnete, bricht Frömmigkeit, die sich ihres persönlichen Verhältnisses zu Gott bewußt ist, mit unerhörter Kraft durch. Im Gegensatz zu den Visionen Hildegards von Bingen (1098—1179) tritt bei ihr das mahnend in die Zeit greifende Prophetische und Eschatologische zurück, ihre Gesichte sind beherrscht von dem Gotteserlebnis bräutlicher Liebeseinung, das noch den Klagen und Anklagen über die Not und den sittlichen Verfall der Zeit die Schärfe der Visionen Hildegards nimmt. Dadurch daß Mechtild nicht lateinisch, sondern deutsch, vielleicht in der Sprache ihrer niederdeutschen Heimat schreibt, blieb





129. Königin Hemma. Regensburg. St. Emmeram. Um 1300.



130. Vesperbild, Naumburger Dom. 2. Jahrzehnt des 14. Jh.'s.

den Aufzeichnungen die Unmittelbarkeit des Erlebens und die Fülle der Bezüge, die nur in einer gesprochenen Sprache weiterleben, bewahrt. Und das Erleben ist viel zu mächtig, als daß es sich einer vorhandenen literarischen Form anvertrauen könnte, es bricht in Prosa durch, die durch die Predigt der Bettelorden, zumal auf ihrem Höhepunkt der Volkspredigt Bertholds von Regensburg, zu einem gefügigen Werkzeug wurde und in der Form der Klosterpredigt, wie sie später etwa der sogenannte St. Georgener Prediger repräsentiert, unmittelbar auf die Frömmigkeit der Nonnenklöster eingestellt war. Mechtilds Aufzeichnungen bewegen sich von schlichter Alltagsrede bis zu hymnischer Form in all den Lagen und Tonarten, die ihrem religiösen Erleben gemäß sind. Das Hohe Lied hat nicht nur motivisch und metaphorisch, sondern auch stilistisch eingewirkt. Stimmung und Anlage des Hohen Liedes war Anlaß zur beherrschenden Rolle des Dialogs, der sich von einseitiger Gebetsanrede zu gleichgewichtiger Wechselrede von Freund und Freundin, Braut und Bräutigam steigert, sobald dies gleiche Gegenüber von Gott und Seele erreicht ist. Nicht eine einmalige stilistische Entwicklung, sondern ein immer erneutes Ansetzen und Ansteigen je nach dem Zustand der Seele in ihrer Hinordnung zu Gott. Das Hohe Lied hat diese primäre Bedeutung nicht nur als geistlicher Ort, der durch Allegorese auch das Sinnlichste vergeistigen hilft, sondern gerade bei Mechtild durch die Ungehemmtheit des Verlangens und die Glut der Erfüllung, die der Haltung des Minnesangs so zuwider läuft, daß er nur durch einzelne, aus ihrem Zusammenhang gelöste Ausdrücke und Ausdrucksweisen einwirken konnte. Eher möchte man an das Liebeslied denken, das neben ihm bestand. Aber mit dem wörtlichen oder fast wörtlichen Parallelismus der Sätze, der Mechtilds Sprache durchzieht und sie in ihren hymnischen Steigerungen beherrscht, sind wir nicht nur Grundformen religiöser Dichtung, sondern dichterischen Ursprüngen überhaupt nahe. Das neue Gotteserlebnis, das sich diese Sprachform schuf, ward nur wenigen Begnadeten zuteil, die in innerer Schau das Liebesverlangen der eigenen Seele auch als Liebesverlangen Gottes erfuhren. Für Mechtild kann ihr persönliches Gotteserlebnis durch nichts ersetzt werden. Als sie über die Krankheit ihres Leibes und das Elend ihrer Seele klagt, daß sie weder die Tagzeiten noch die Messe hört, tröstet sie Gott: *ich bin in dir und du bist in mir, wir mugen nit nâher sîn, wan wir zwei sîn in ein gevlozzen und sîn in ein forme gegozzen, alsô suln wir blîben êwiclich unverdrozzen.* Neben der Gottesminne geistiger Schau, deren stärkstes Zeugnis für jene Zeit Mechtilds Offenbarungen, die sie auf göttliches Geheiß 'Fließendes Licht meiner Gottheit' nennt, bedeutet, darf das persönliche Gottverlangen der vielen nicht übersehen werden,

die in jenen Tagen des Zerfalls der Ordnungen, der Gewinnsucht und Machtgier, des Haders und der Zwietracht, der Skepsis und religiösen Zweifel in der Häufung von Gebeten und Votivmessen, neueingeführten Festen und Feiern, im Realismus äußerer Schau und kirchlichen Gepränges Trost und Erbauung fanden und Schutz bei den immer selbständigeren, Gott verdrängenden Heiligen suchten. Beides sind Formen subjektiver Frömmigkeit, die seit etwa 1100, wie Dichtung und Liturgie bezeugen, als ständig anschwellender Unterstrom besteht und sich jetzt im Zeitalter der Hochgotik voll entfaltet. Durch die geistige Richtung dieser Frömmigkeit, die Mystik, wird deutsche Prosa zur selbständigen Aussageform religiösen Erlebens und erhält durch diese Aufgabe, Wachsen und Reifen der Seele darzustellen, einen Weg gewiesen, der weit in die Zukunft führt. Und indem die Erfahrung mystischer Ekstase auch in das Reich der Spekulation erhoben wird, löst sich am Ende des 13. Jahrhunderts bei dem gelehrten Dominikaner und Seelenmystiker Meister Eckhart philosophisches Denken von der Formel mittelalterlichen Lateins, um sich aus lebendiger Sprache zu erneuern und deutsche Sprache und deutschsprechendes Volk am höchsten Flug des Geistes teilhaben zu lassen.



LITERATURNACHWEIS

In erster Linie verweise ich auf G. Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, 1. Teil ²1932, 2. Teil in drei Bänden 1922—35 und auf A. Heusler, Deutsche Versgeschichte 1.—3. Band 1925—29 mit ihren mehr oder weniger vollständigen bibliographischen Angaben. Ehrismann wie Heusler fühle ich mich verbunden in ihrer Unmittelbarkeit zum dichterischen Werk, in der folgende Nennung der Ausgaben der einzelnen Dichtungen zu bestärken sucht. Wo aus der Fülle der wissenschaftlichen Literatur ein Werk, eine Schrift oder ein Aufsatz herausgegriffen wird, geschieht es, um einen für die vorliegende Darstellung wichtigen Gedanken zu stützen, um eine hier nur angeschnittene Frage in weiteren Zusammenhang zu rücken oder auch auf eine in den Handbüchern noch nicht verzeichnete Veröffentlichung hinzuweisen. Mein erster Dank gilt meinem Lehrer Edward Schröder, der die Korrekturen von der ersten bis zur letzten Seite einsah. Dankbar erinnere ich mich auch der Mitarbeit meiner Schüler, die durch Dissertationen oder wie H. Döweling, W. Emrich, M. Finger, M. Kuhlmann, A. Langenbach durch Referate beitrugen.

I. Zu Seite 1ff. G. Baesecke, Althochdeutsche Literatur, im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte I, 1925. — S. 1. ders., Der deutsche Abrogans 1930. — S. 2. Die althochdeutschen Glossen, gesammelt und bearb. von E. Steinmeyer und E. Sievers I—V 1879ff. — Der althochdeutsche Isidor, hg. von G. A. Hench 1893. — The Monsee fragments, hg. von dems. 1890. — Tatian, hg. von E. Sievers ²1892. — S. 3ff. A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands II ³·⁴1912, 793ff. — A. Dopsch, Vom Altertum zum Mittelalter, das Kontinuitätsproblem, Archiv für Kulturgeschichte 16, 159ff. — E. Patzelt, Die karolingische Renaissance 1924. — Otfrids Evangelienbuch, hg. von O. Erdmann 1882. — S. 5ff. H. Göhler, Das Christusbild in Otfrids Evangelienbuch und im Heliand, Zs. f. dtsch. Philologie 59, 1ff. — S. 7. Heliand, hg. von E. Sievers, mit Anhang von E. Schröder 1935; übers. von K. Simrock 1882. — A. Heusler, Heliand, Liedstil und Epenstil, Zs. f. dtsch. Altertum 57, 1ff. — E. Schröder, Fuldas literarische Bedeutung im Zeitalter der Karolinger, Fuldaer Geschichtsblätter 28, 33ff. — S. 8. Der Heliand und die altsächsische Genesis, hg. von O. Behaghel ⁴1933. — S. 10. Muspilli, hg. bei Müllenhoff-Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII. bis XII. Jahrh., 3. Ausgabe von E. Steinmeyer 1892, Nr. 3. — S. 12. Wessobrunner Gebet, hg. ebenda Nr. 1. — Christus und die Samariterin, hg. ebenda Nr. 10. — S. 13f. Petruslied, hg. ebenda Nr. 9. — 138. Psalm, hg. ebenda Nr. 13. — Georgslied, hg. ebenda Nr. 17. — Lied auf den hl. Gallus, hg. ebenda Nr. 12. — S. 15. Gedicht auf Pippins Avarensieg, hg. von E. Dümmler, Monumenta Germaniae historica, Poetae latini aevi Carolini 1, 116f.; übers. von P. von Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters ³·⁴1922, 182. — Ludwigslied, hg. in den Denkmälern Nr. 11.

II. Zu S. 16ff. P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien I ³1911. — S. 18. übers. von P. von Winterfeld a. a. O. 192. — S. 19. Die Cambridger Lieder, hg. von K. Strecker 1926. — S. 22. übers. von P. von Winterfeld a. a. O. 219. — S. 23. Hrotsvith, hg. von K. Strecker ²1930; übers. von E. Dorer 1857. — S. 26. Wunschbock, hg. von E. Dümmler, Poetae latini 2, 474f. — Waltharius, hg. von K. Strecker ²1924; übers. von H. Althof 1896. — W. Meyer, Der Dichter des Waltharius, Zs. f. dtsch. Altertum 43, 113ff. — H. Brinkmann, Ekkehards Waltharius als Kunstwerk, Zs. f. dtsch. Bildung 4, 625ff. — S. 29. Verse von Hirsch und Hinde, hg. in den Denkmälern Nr. 6. — Verse vom Eber, hg. ebenda Nr. 26. — Ecbasis captivi, hg. von K. Strecker 1935; übers. von E. Greßler 1910. — S. 30. Ruodlieb, hg. von F. Seiler 1882; die richtige Reihenfolge der Fragmente bei L. Laistner, Anzeiger f. dtsch. Altertum 9, 70ff. und Zs. f. dtsch. Altertum 29, 1ff.; übers. von M. Heyne 1897. — S. 33. Notkers Schriften, hg. von P. Piper I—III 1882f. — Notkers Psalmen, hg. von R. Heinzel und W. Scherer 1876. — S. 35. H. Naumann, Notkers Boethius 1913. — S. 36ff. K. Young, The drama of the medieval church I. II 1933. — J. Schwietering, Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels, Zs. f. dtsch. Altertum 62, 1ff. — H. Albert, Der Stilcharakter des mittellateinischen Dramas 1927. — S. 49. Ludus de Antichristo, hg. von F. Wilhelm ²1930; übers. von G. Hasenkamp 1932.

III. Zu S. 51ff. A. L. Mayer, Die Liturgie und der Geist der Gotik, Jahrb. für Liturgiewiss. 6, 68ff. — S. 52ff. P. Frankl, Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes, Festschrift H. Wölfflin 1924, 107ff. — H. de Boor, Frühmittelhochdeutscher Sprachstil, Zs. f. dtsch. Philol. 51, 246ff.; 52, 31ff. — S. 53. Ezzolied, hg. von A. Waag, Kleinere deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrh.s ²1916, Nr. 1. — S. 56ff. G. Weber, Der Gottesbegriff des Parzival 1935. — S. 56. Summa theologiae, hg. bei Waag Nr. 2. — S. 57. Anegenge, hg. von K. A. Hahn, Gedichte des XII. und XIII. Jahrh.s 1840, 1ff. — S. 58. Hartmanns Rede vom Glauben, hg. von F. v. d. Leyen 1897. — S. 59. Wahrheit, hg. bei Waag Nr. 11. — Hochzeit, hg. ebenda Nr. 9. — Paternoster, hg. ebenda Nr. 5. — S. 60. Priester Arnolds Gedicht von der Siebenzahl, hg. ebenda Nr. 6. — S. 61. Die Gedichte des Wilden Mannes und Wernhers vom Niederrhein, hg. von K. Köhn 1891. —



Älterer Physiologus, hg. in den Denkmälern Nr. 82; jüngerer, hg. von F. Wilhelm, Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrh.s 1914, 5ff.; gereimter, hg. von Th. G. von Karajan, Deutsche Sprach-Denkmale 1846, Nr. 4. — Himmlisches Jerusalem, hg. bei Waag Nr. 7. — Merigarto, hg. in den Denkmälern Nr. 32. — S. 62. Deutung der Messgebräuche, hg. von A. Leitzmann, Kleinere geistliche Gedichte des XII. Jahrh.s ^{2}1929, Nr. 4. — Scopf von dem lône, hg. ebenda Nr. 1^{b}. — Memento mori, hg. in den Denkmälern Nr. 30^{b}. — Heinrich von Melk, hg. von R. Heinzel 1867. — S. 65. Ausgabe der Gedichte des Wilden Mannes s. o. zu S. 61. — Vom Rechte, hg. bei Waag Nr. 8. — S. 66. Die altdeutsche Genesis nach der Wiener Handschr. hg. von V. Dollmayr 1932. — S. 69. Milstätter Genesis und Exodus, hg. von J. Diemer I. II 1862. — Vorauer Bücher Mosis, hg. von dems., Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrh.s 1849, Nr. 1. — Vorauer Joseph, hg. von P. Piper, Zs. f. dtsch. Philol. 20, 257ff. 430ff. — Die altdeutsche Exodus, hg. von E. Kossmann 1886. — S. 71. Lob Salomos, hg. bei Waag Nr. 3. — S. 72. Ältere Judith, hg. bei Waag Nr. 4. — S. 73. Drei Jünglinge im Feuerofen, hg. ebenda Nr. 4. — Jüngere Judith, hg. von J. Diemer, Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrh.s 1849, Nr. 5. — Makkabäer, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte des XII. Jahrh.s 1894, Nr. 6. — S. 74. Lamprechts Alexander, hg. von K. Kinzel 1884. — Tobias, hg. von H. Degering, Beiträge zur Geschichte der dtsch. Sprache 41, 528ff. — S. 77. Mittelfränkische Reimbibel, hg. von C. v. Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch ^{2}1926, Nr. 1. — S. 78. Friedberger Christ und Antichrist, hg. in den Denkmälern Nr. 33. — Von Christi Geburt, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 1. — Gedichte der Frau Ava, hg. von P. Piper, Zs. f. dtsch. Philol. 19, 129ff. 275ff. — S. 82. Priester Wernhers Marienleben, hg. von C. Wesle 1927. — S. 86. Baumgartenberger Johannes, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 3. — Priester Adelbrechts Johannes, hg. ebenda Nr. 4. — Hamburger jüngstes Gericht, hg. von A. Leitzmann, Kleinere geistliche Gedichte Nr. 3. — Linzer Antichrist, hg. von H. Hoffmann von Fallersleben, Fundgruben 2, 104ff. — S. 87. Vom Himmelreich, hg. von A. Leitzmann, Kleinere geistliche Gedichte Nr. 5. — S. 88. Christus und Pilatus, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 12. — Kaiserchronik, hg. von E. Schröder 1892. — S. 89. Trierer Silvester, hg. von C. von Kraus 1895. — S. 91. Julianenlegende, hg. von A. E. Schönbach, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissensch. 101, 445ff. — Andreaslegende und Veitlegende, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 13 und 5. — Trierer Aegidius, hg. von M. Rödiger, Zs. f. dtsch. Altertum 21, 331ff. — S. 93. Annolied, hg. von dems. 1895. — S. 95ff. siehe jetzt (d. h. nach Drucklegung vorliegender Darstellung) F. Ohly, Sage und Legende in der Kaiserchronik 1940. — S. 99. Rolandslied, hg. von C. Wesle 1928. — S. 105ff. J. Jahn, Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik im 12. und 13. Jahrh. 1922. — S. 107. König Rother, hg. von K. v. Bahder 1884. — F. Panzer, Italische Normannen in deutscher Heldensage 1925. — S. 110. Herzog Ernst, hg. von K. Bartsch 1869. — S. 113. Münchener Oswald, hg. von G. Baesecke 1907. — Wiener Oswald, hg. von G. Fuchs 1920. — S. 114. Orendel, hg. von H. Steinger 1935. — S. 116. Salman und Morolf, hg. von F. Vogt 1880. — S. 117. St. Brandan, hg. von C. Schröder 1871. — S. 118. Visio Tnugdali lat. und deutsch, hg. von A. Wagner 1882. — Paulusvision, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 9; eine andere von A. Leitzmann, Kleinere geistliche Gedichte Nr. 1^{c}. — S. 119. Patriciuslegende, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 7. — Vorauer Frauengebet, hg. von J. Diemer, Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrh.s 1849, Nr. 12^{a}. — S. 120. Milstätter Sündenklage, hg. von M. Rödiger, Zs. f. dtsch. Altertum 20, 255ff. — Vorauer Sündenklage, hg. bei Waag Nr. 12. — S. 121. Rheinauer Paulus, hg. von C. Kraus, Deutsche Gedichte Nr. 2. — Heinrichs Litanei, hg. von C. v. Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch ^{2}1926, Nr. 2. — S. 123. Benediktbeurer Messgebet, hg. bei Waag Nr. 14. — Melker und Seckauer Marienlied, hg. bei Waag Nr. 15 und 16. — S. 124. Arnsteiner Marienlied, hg. bei Waag Nr. 10. — Marienlied aus Muri, hg. bei Waag Nr. 17. — S. 125f. A. Hübner, Die deutschen Geißlerlieder 1931. — Weingartner Reisesegen, hg. in den Denkmälern Nr. 4, 8. — Angelsächsischer Reisesegen, hg. von Grein-Wülker, Bibliothek der angelsächsischen Poesie 1, 328ff. — Tobiassegen, hg. in den Denkmälern Nr. 47, 4. — S. 126. Willirams Hohes Lied, hg. von J. Seemüller 1878; E. Sievers, Deutsche Sagversdichtungen des IX.—XI. Jahrh.s 1924, Nr. 42. — S. 127. St. Trudperter Hohes Lied, hg. von H. Menhardt 1934. — S. 128. Otlohs Gebet, hg. in den Denkmälern Nr. 83. — Bamberger Beichte, hg. ebenda Nr. 91. — Himmel und Hölle, hg. ebenda Nr. 30. — S. 129. Lucidarius, hg. von F. Heidlauf 1915. — siehe jetzt G. Glogner, Der mittelhochdeutsche Lucidarius eine mittelalterliche Summa 1937.

IV. Zu S. 130. R. Kautzsch, Werdende Gotik und Antike in der burgundischen Baukunst des 12. Jahrhunderts, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—25, 331ff. — S. 134. J. Schwietering, Der Wandel des Heldenideals in der epischen Dichtung des 12. Jahrhunderts, Zs. f. dtsch. Altertum 64, 135ff. — Ders., Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, Festgabe G. Ehrismann 1925, 40ff. — S. 137. Eilhard von Oberg, hg. von F. Lichtenstein 1877. — S. 138f. siehe jetzt A. Witte, Der Aufbau der ältesten Tristandichtungen, Zs. f. dtsch.



Altertum 70, 161ff. — S. 139. Trierer Floyris, hg. von E. Steinmeyer, Zs. f. dtsch. Altertum 21, 307ff. — Graf Rudolf, hg. von C. v. Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch 1912, Nr. 4. — S. 140. Heinrich von Veldeke, hg. von L. Ettmüller 1852. — S. 142. Servatius, hg. von P. Piper, Höfische Epik 1, 79ff. — S. 143. Herborts von Fritzlar Trojanerkrieg, hg. von G. K. Frommann 1837. — S. 144. Pilatus, hg. von K. Weinhold, Zs. f. dtsch. Philol. 8, 253ff. — siehe jetzt E. Schröder, Hessens Anteil an der deutschen Literatur des Mittelalters und das Werk Herborts von Fritzlar, Mitteilungen des Hess. Geschichtsvereins 1939, 43ff. — Albrechts von Halberstadt Metamorphosen des Ovid, hg. von K. Bartsch 1861; Bruchstücke des Originals, hg. von Leverkus, Zs. f. dtsch. Altertum 11, 358ff., hg. von Lübben, Germania 10, 237ff. — S. 145. Ottes Eraclius, hg. von H. Graef 1883. — S. 147. Athis und Prophilias, hg. von C. v. Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch [2]1926, Nr. 3. — Moriz von Craon, hg. von E. Schröder [4]1929. — S. 150ff. A. E. Schönbach, Über Hartmann von Aue 1894. — H. Drube, Hartmann und Chrétien 1931. — S. 152. Hartmann von Aue, Der Arme Heinrich und die Büchlein, hg. von M. Haupt, 2. Aufl. bes. von E. Martin 1881. — S. 154. Erec, hg. von M. Haupt [2]1871. — S. 156. Gregorius, hg. von H. Paul [6]1929. — S. 157. Der Arme Heinrich, hg. von E. Gierach [2]1925. — S. 158. Iwein, hg. von G. F. Benecke und K. Lachmann [5]1926. — S. 160. Wolfram von Eschenbach, hg. von K. Lachmann, 6. Ausg. durchgesehen von E. Hartl 1926. — S. 161. K. Burdach, Der Gral 1938. — S. 172ff. siehe jetzt B. Mergell, Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen, I. Wolframs Willehalm 1936. — S. 182. G. Weber, Wolfram von Eschenbach 1928, 153ff. — S. 183. Gottfried von Straßburg, Tristan, hg. von F. Ranke 1930. — S. 190. F. Ranke, Die Allegorie der Minnegrotte, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft 2, Heft 2, 1925. — S. 195ff. A. Heusler, Nibelungensage und Nibelungenlied [3]1929. — O. Walzel, Jenaer u. Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. 14, 325ff. — Nibelungenlied B, hg. von K. Bartsch I 1870. II [2]1926. — A und die Klage, hg. von K. Lachmann, 14. Abdr. 1927. — C, hg. von F. Zarncke, 16. Abdr. 1920. — S. 197. R. Trautmann, Die Volksdichtung der Großrussen I. Das Heldenlied 1935. — S. 207. L. Wolff, Die Helden der Völkerwanderungszeit 1928, 134ff. — S. 209. Kudrun, hg. von E. Martin, 3. Aufl. bes. von E. Schröder 1911. — S. 213ff. Die Heldenepen, hg. von K. Müllenhoff u. aa. im Deutschen Heldenbuch I—V 1866ff. — H. Schneider, Germanische Heldensage I 1928. — S. 219. Die Gedichte vom Rosengarten, hg. von G. Holz 1893. — S. 219ff. H. Kuhn, Mittelalterliche Kunst und ihre 'Gegebenheit', Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. 14, 223ff. — K. Voßler, Die Dichtung der Trobadors und ihre europäische Wirkung, Roman. Forsch. 51, 253ff. — Texte der Minnesänger in F. H. v. d. Hagens Minnesingern I—IV, 1838ff. — Die Minnesänger vor Walther in Minnesangs Frühling, 4. Ausgabe von F. Vogt 1923. — siehe jetzt C. v. Kraus, Des Minnesangs Frühling, Untersuchungen 1939. — S. 222. K. Korn, Studien über 'Freude und Trûren' bei mittelhochdeutschen Dichtern 1932. — S. 230. Heinrich von Morungen, hg. von C. v. Kraus 1925. — S. 232ff. C. v. Kraus, Die Lieder Reimars des Alten, Abhandlungen der Münchener Akademie 30 (1919). — S. 237ff. Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hg. von C. v. Kraus 1936. — C. v. Kraus, Walther v. d. Vogelweide, Untersuchungen 1935. — S. 256. Neidharts Lieder, hg. von M. Haupt, 2. Aufl. neu bearb. von E. Wiessner 1923. — S. 259. Gottfried v. Neifen, hg. von M. Haupt, durchges. von E. Schröder 1932. — Burkhart von Hohenfels, hg. in v. d. Hagens Minnesingern I, 201ff. — S. 261. Ulrich von Wintersteten, hg. von J. Minor 1882. — Tannhäuser, hg. von J. Siebert 1934; dazu M. Lang, Tannhäuser 1936. — S. 264. Wolframs Lieder, hg. in der Gesamtausg., s. o. zu S. 160. — K. Plenio, Beobachtungen zu Wolframs Liedstrophik, Beitr. zur Geschichte der dtsch. Sprache 41, 47ff. — S. 266. Ulrich von Lichtenstein, hg. von K. Lachmann 1841. — W. Brecht, Ulrich von Lichtenstein als Lyriker, Zs. f. dtsch. Altertum 49, 1ff. — S. 267. Johannes Hadlaub, hg. von K. Bartsch, Schweizer Minnesänger 1886, Nr. 27. — G. Weydt, Johannes Hadlaub, Germ.-roman. Monatsschr. 21, 14ff. — S. 268. Steimar, hg. von K. Bartsch, Schweizer Minnesänger Nr. 19. — S. 269ff. H. Gent, Die mittelhochdeutsche politische Lyrik 1935. — S. 269. Reimar von Zweter, hg. von G. Roethe 1887. — H. Glunz, Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters 1935, 207ff., 240ff. — S. 273. Bruder Wernher, hg. von A. E. Schönbach, Sitzungsberichte d. Wiener Akad. d. Wissensch. 148 Nr. 7; 150 Nr. 1. — S. 274. R. Haller, Der wilde Alexander, 1935. — S. 275. Konrads von Würzburg Lyrik, hg. von E. Schröder, Kleinere Dichtungen Konrads von W. 3 (1926), 9ff. — Der Marner, hg. von Ph. Strauch 1876. — S. 276. Heinrich von Meißen (Frauenlob), hg. von L. Ettmüller 1843. — Wartburgkrieg, hg. von T. A. Rompelman 1939. — S. 276ff. W. Rehm, Kulturverfall und spätmittelhochdeutsche Didaktik, Zs. f. dtsch. Philol. 52, 289ff. — S. 277. Wernher von Elmendorf, hg. von H. Hoffmann von Fallersleben, Zs. f. dtsch. Altertum 4, 284ff. — Thomasin von Zirclaria, hg. von H. Rückert 1852. — S. 280. Freidank, hg. von H. E. Bezzenberger 1872. — S. 281. F. Neumann, Freidanks Auffassung der Sakramente, Nachrichten v. d. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen, philol.-hist. Kl. 1930,

363ff. — S. 282. Tirol und Fridebrant und der Winsbeke, hg. von A. Leitzmann ²1928. — Warnung, hg. von L. Weber 1912. — Reinhart Fuchs, hg. von G. Baesecke 1925. — G. Baesecke, Heinrich der Glichezare, Zs. f. dtsch. Philol. 52, 1ff. — Hugo von Trimberg, Der Renner, hg. von G. Ehrismann I—IV, 1908ff. — S. 283. Seifried Helbling, hg. von J. Seemüller 1886. — Wirnt von Grafenberg, Wigalois, hg. von J. M. N. Kapteyn I. II 1926. — S. 284. Ulrich von Zazikhoven, Lanzelet, hg. von K. A. Hahn 1845. — Heinrichs v. d. Türlin Krone, hg. von G. H. F. Scholl 1852. — L. Lerner, Studien zur Komposition des höfischen Romans im 13. Jahrh. 1936. — Der Daniel des Stricker, hg. von G. Rosenhagen 1894. — Karl der Große, hg. von K. Bartsch 1857. — S. 285. Kleinere Dichtungen von K. A. Hahn, Gedichte des XII. und XIII. Jahrh.s 1839, anderes hg. von A. Leitzmann, Die Melker Handschrift 1904. — Pfaffe Amis, hg. von H. Lambel, Erzählungen und Schwänke ²1883, 1ff. — S. 286. Gesamtabenteuer, hg. von F. H. v. d. Hagen I—III 1850. — Von der neuen Ausgabe H. Niewöhners, Neues Gesamtabenteuer, bisher erschienen I (1937). — Frauentreue, hg. im Gesamtabenteuer Nr. 13. — Meier Helmbrecht, hg. von F. Panzer ⁴1924. — S. 287. Johanns von Freiberg Rädlein, hg. in v. d. Hagens Gesamtabenteuer Nr. 58. — Schwank vom Häschen, ebenda Nr. 21. — S. 288ff. Rudolf von Ems, Der gute Gerhard, hg. von M. Haupt 1840. — Barlaam und Josaphat, hg. von F. Pfeiffer 1843. — Alexander, hg. von V. Junk I. II 1928f. — Wilhelm von Orlens, hg. von dems. 1905. — Weltchronik, hg. von G. Ehrismann 1915. — E. Schröder, Rudolf von Ems und sein Literaturkreis, Zs. f. dtsch. Altertum 67, 209ff. — S. 291. Konrad von Würzburg, Kleinere Dichtungen, hg. von E. Schröder I ²1930, II ²1935, III 1926. — S. 292. Legenden, hg. von P. Gereke I—III 1925ff. — Engelhard, hg. von M. Haupt, 2. Aufl. bes. von E. Joseph 1890. — S. 293. Die goldene Schmiede, hg. von E. Schröder 1926. — Niederrheinisches Marienlob, hg. von A. Bach 1933. — R. Stroppel, Liturgie und geistliche Dichtung zwischen 1050 und 1300, 1927. — Partonopier und Meliur, hg. von K. Bartsch 1871. — S. 294. Trojanerkrieg, hg. von A. v. Keller 1858. — Jüngerer Titurel, hg. von K. A. Hahn 1842. — S. 295. J. Schwietering, Mittel alterliche Dichtung und bildende Kunst 2, Zs. f. dtsch. Altertum 60, 118ff. — H. Lichtenberg, Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung 1931. — Der Garel des Pleiers, hg. von M. Walz 1892. — S. 296. Berthold von Holle, hg. von K. Bartsch 1858. — Prosalanzelot, erscheint in den Texten des Deutschen Mittelalters. — Eike von Repgow, Sächsische Weltchronik, hg. von L. Weiland 1877. — Sachsenspiegel, hg. von K. A. Eckhardt 1934. — Jansen Enikel, hg. von Ph. Strauch 1900. — Ottokar von Steiermark, hg. von J. Seemüller 1890ff. — Konrad Fleck, Flore und Blanscheflur, hg. von E. Sommer 1846. — S. 297. Ulrich von Türheim, Cliesbruchstücke, hg. von A. Bachmann, Zs. f. dtsch. Altertum 32, 123ff. — Tristan, hg. von H. F. Maßmann 1843. — Rennewart, hg. von A. Hübner 1938. — Ulrich von dem Türlin, Willehalm, hg. von S. Singer 1893. — Heinrich von Freiberg, hg. von A. Bernt 1906. — S. 298. Die gute Frau, hg. von E. Sommer, Zs. f. dtsch. Altertum 2, 385ff. — Ulrich von Eschenbach, Wilhelm von Wenden, hg. von W. Toischer 1876. — Alexander, hg. von W. Toischer 1888. — Mai und Beaflor, hg. von F. Pfeiffer 1848. — Reinbot von Durne, hg. von C. v. Kraus 1907. — Konrad von Fussesbrunnen, hg. von K. Kochendörffer 1881. — S. 299. Konrad von Heimesfurt, Mariä Himmelfahrt, hg. von F. Pfeiffer, Zs. f. dtsch. Altertum 8, 156ff. — S. 300. Passional Teil I und II, hg. von K. A. Hahn 1845, die Marienlegenden. hg. von F. Pfeiffer 1863, Teil III, hg. von F. K. Köpke 1852. — Väterbuch, hg. von K. Reißenberger 1914. — Otto von Freising, Barlaam, hg. von A. Perdisch 1913. — S. 301. Elisabeth, hg. von M. Rieger 1868. — Heinrich von Hesler, Apokalypse, hg. von K. Helm 1907. — Buch der Makkabäer, hg. v. K. Helm 1904. — Der ostdeutsche Daniel, hg. v. A. Hübner 1911. — S. 302. Nicolaus von Jeroschin, Preußische Chronik, hg. von E. Strehlke 1861. — Lamprecht von Regensburg, St. Francisken Leben und Tochter Syon, hg. von K. Weinhold 1880. — Brun von Schonebeck, Hohes Lied, hg. von A. Fischer 1893. — Mechtild von Magdeburg, hg. von G. Morel 1869. — S. 304. H. Tillmann, Studien zum Dialog bei Mechtild von Magdeburg 1933. — W. Muschg, Die Mystik in der Schweiz 1935. — G. Müller, Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock 1927, 40f.

Berichtigungen

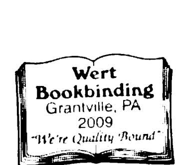
S. 53, Abb. 30.: St. Godehardkirche, Hildesheim, erbaut 1133—72. — S. 110, Zeile 10 von oben: lies ‚des moniage' statt der moniage. — S. 123, Zeile 9 von oben: lies ‚Oberösterreich' statt Öberösterreich. — S. 136, Zeile 4 von oben: lies ‚so wenig' statt noch nicht. — S. 186, Zeile 11 von oben: lies ‚erscheinen lassen' statt erscheinen. — S. 187, Zeile 15 von unten: lies ‚Bewußtwerdens' statt Bewußtwerden. — S. 191, Zeile 8 von unten: lies ‚venator' statt venerator. — S. 217, Zeile 12 von unten: lies ‚Alphart' statt Al hart. — S. 238, Zeile 13 von oben: lies ‚unbewußt sein und, wo' statt unbewußt sein, und wo. — S. 250, Abb. 107: lies ‚erbaut nach 1180' statt erbaut nach 1280. — Zu Taf. XVI: seit 1938 in der Katharinenkapelle zu Nürnberg.



REGISTER

INHALT

Ohlenroth'sche Buchdruckerei


Wert
Bookbinding
Grantville, PA
2009
"We're Quality Bound"



